Les Maîtres de l'Art

GIOTTO

LIBRAIRIE PLON

THE LIBRARY OF
YORK
UNIVERSITY

3 9007 0353 8596 2

Date Due

JUN 30 2009	SC CIRC		

GIOTTO

LES MAITRES DE L'ART

COLLECTION PUBLIÉE SOUS LE HAUT PATRONAGE
DU MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS

VOLUMES PARUS :

Reynolds, par François Benoit, professeur d'histoire de l'art à la Faculté des Lettres de l'Université de Lille.

David, par Léon Rosenthal, professeur au lycée Louis-le-Grand.

Albert Dürer, par Maurice Hamel, professeur au lycée Carnot.

Rubens, par Louis Hourticq, agrégé de l'Université.

Holbein, par François Benoit, professeur d'histoire de l'art à la Faculté des Lettres de l'Université de Lille.

Claus Sluter, par A. Kleinclausz, professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Lyon.

Michel-Ange, par Romain Rolland, chargé d'un cours d'histoire de l'art à la Faculté des lettres de l'Université de Paris.

Géricault, par Léon Rosenthal, professeur au lycée Louis-le-Grand.

Verrocchio, par Marcel Reymond.

Botticelli, par Ch. Diehl, professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris.

Phidias, par H. Lechat, professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Lyon.

Raphaël, par Louis Gillet.

VOLUMES EN PRÉPARATION :

Praxitèle, Lysippe, les Van Eyck, Donatello, Mantegna, les Bellini, Michel Colombe, Memlinc, Ghiberti, Ghirlandajo, Luini, Fra Bartolommeo, Léonard de Vinci, Titien, Van Dyck, Velazquez, Poussin, Philippe de Champagne, Lebrun, Rembrandt, Watteau, Boucher, Chardin, Fragonard, Houdon, Prudhon, Gros, Ingres, Delacroix, etc.

Par

Paul Alfassa; Bayet, directeur de l'enseignement supérieur; Léonce Bénédite, conservateur du musée du Luxembourg; E. Bertaux, professeur d'histoire de l'art à la Faculté des Lettres de Lyon; Raymond Bouyer; Max. Collignon, membre de l'Institut, professeur à la Faculté des Lettres de Paris; H. Durand-Gréville; le comte Paul Durrieu, conservateur honoraire au musée du Louvre; Louis de Fourcaud, professeur d'histoire de l'art à l'École nationale des Beaux-Arts; Gasquet, directeur de l'enseignement primaire; Louis Gillet; André Hallays; Maurice Hamel; Hauvette, professeur à la Faculté des Lettres de Paris; Homolle, membre de l'Institut, directeur des Musées nationaux; Georges Lafenestre, membre de l'Institut, professeur au Collège de France; Lemonnier, professeur à la Faculté des Lettres de Paris; Liard, membre de l'Institut, vice-recteur de l'Académie de Paris; Henry Marcel, administrateur général de la Bibliothèque nationale; Pierre Marcel, docteur ès-lettres; G. Mendel, professeur à la Faculté des Lettres de Bordeaux; P. de Nolhac, conservateur du musée de Versailles; Ed. Pilon; Pottier, membre de l'Institut, conservateur au musée du Louvre; Rabier, directeur de l'enseignement secondaire; S. Rocheblave, professeur au lycée Janson de Sailly et à l'Ecole nationale des Beaux-Arts; Henry Roujon, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts; Paul Vitry, conservateur au musée du Louvre; Teodor de Wyzewa; etc., etc.

LES MAITRES DE L'ART

COLLECTION PUBLIÉE SOUS LE HAUT PATRONAGE
DU MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS

GIOTTO

PAR

C. BAYET

PARIS
LIBRAIRIE DE L'ART ANCIEN ET MODERNE
ANCIENNE MAISON J. ROUAM
28, rue du Mont-Thabor, 28

YORK UNIVERSITY
TORONTO

ND
623
G6
B35

CHAPITRE PREMIER

LA VIE DE GIOTTO

Le nom seul de Giotto évoque toute une époque, la jeunesse de l'art toscan qui s'affranchit des traditions et des conventions et qui, par l'observation franche et directe de la nature, par le sens de la composition, par l'expression pathétique des passions et de la vie, s'affirme du premier coup dans des œuvres simples, saines et vigoureuses.

Ce qu'on sait de sa vie se réduit à peu de chose. L'historiographe de l'art italien au XVIe siècle, Vasari, l'a gratifié d'une biographie en règle, mais où les erreurs fourmillent. La date même de sa naissance n'est point certaine. On peut avec vraisemblance la fixer vers 1266. Il était originaire de Colle, près de Vespignano, dans cette pittoresque vallée du Mugello, voisine de Florence, où naquit aussi, vers la fin du siècle suivant, un autre grand maître toscan, Fra Angelico. Son père, Francesco Bondone, était non

pas un paysan, comme on l'a dit souvent, mais un propriétaire rural : un document de l'époque le qualifie de notable, *vir præclarus*. C'est en vain que récemment on a voulu faire de Bondone un Florentin et enlever au Mugello l'honneur de la naissance de Giotto [1]. Quant au nom de Giotto, *Joctus* en latin, il faut vraisemblablement y voir un diminutif d'un nom de baptême, Ambrogiotto, ou Parigiotto.

Un commentateur anonyme de Dante raconte que Bondone avait mis son fils en apprentissage à Florence, dans un atelier de l'art de la laine. Quand l'enfant s'y rendait, il s'arrêtait à la boutique du peintre Cimabue. Un jour que Bondone demandait des nouvelles de son fils au patron auquel il l'avait confié, celui-ci répondit qu'il ne l'avait pas vu depuis beau temps. Bondone apprit ainsi que Giotto passait son temps chez les peintres. Il en prit son parti et le plaça chez Cimabue.

Le grand sculpteur Lorenzo Ghiberti, dans ses *Commentaires* si précieux pour l'histoire de l'art, rapporte une autre version. Cimabue, se rendant à Bologne, aurait rencontré dans la campagne Giotto, qui, assis sur le sol, dessinait d'après nature une brebis sur une pierre. Admirant ses dispositions

1. Sur cette question, voyez Davidsohn, *Die Heimath Giotto's* dans le *Repertorium für Kunstwissenschaft* (1897, p. 374 et suiv.). Le nom de Bondone a été porté par plusieurs familles. Par une curieuse coïncidence, on trouve même à Sienne, au commencement du XIVe siècle, un Giotto, fils de Bondone.

naturelles, il lui demande son nom. Puis il va trouver Bondone et le prie de lui confier l'enfant.

De ces deux anecdotes, la seconde est la plus connue; mais déjà Ghiberti s'imaginait, à tort, que Bondone n'était qu'un pauvre paysan, *poverissimo*.

A partir de ce moment, nous n'avons plus aucun renseignement certain sur la jeunesse de Giotto. Il faut aller jusqu'en 1298 pour trouver dans sa vie un fait bien établi. A cette date, il est à Rome, au service du cardinal Giacomo Gaetani de Stefaneschi, neveu de Boniface VIII ; il exécute pour Saint-Pierre de Rome une mosaïque, un tableau d'autel; il travaille même pour le pape, qui lui commande une peinture commémorative du jubilé de 1300. Donc il est déjà réputé, et il est probable qu'il était arrivé à Rome avant 1298.

Après ce séjour à Rome, il faut placer vraisemblablement un séjour à Assise. Vasari assure qu'il y fut appelé par Fra Giovanni del Muro, général des Franciscains. Si le renseignement est exact, et on peut le croire emprunté à un document précis, comme Fra Giovanni exerça cette charge de 1296 à 1304, l'arrivée de Giotto à Assise doit être antérieure à 1298 ou postérieure à 1300. Mais, comme les premières peintures que Giotto y ait exécutées attestent des souvenirs de Rome, j'incline pour la seconde hypothèse.

Plus tard, il est à Padoue. Sur la demande d'Enrico Scrovegni, il y décore la chapelle de S. Maria

dell' Arena, construite de 1303 à 1305. Pendant qu'il y travaillait, il aurait reçu la visite de Dante exilé. D'après un commentateur de la *Divine Comédie*, Benvenuto da Imola, qui écrivait vers la fin du XIVe siècle, Giotto l'aurait conduit à sa maison. « Là, Dante voyant plusieurs jeunes enfants fort laids et, en vérité, ressemblant fort à leur père, dit à Giotto : « Excellent maître, je m'étonne que toi, qui passes « pour n'avoir pas ton pareil dans ton art, tu aies « de si laids enfants alors que tu peins de si belles « figures. » A ce compliment singulier, Giotto répliqua par une boutade joviale. Pétrarque, dans une lettre, dit qu'il a connu deux peintres célèbres, Giotto et Simone di Martino, qui tous deux étaient laids. Boccace, on le verra plus loin, porte même témoignage. De cette laideur nous ne pouvons d'ailleurs point juger. Les portraits de Giotto par lui-même, que Vasari ou d'autres ont voulu retrouver dans certains personnages de ses compositions, sont douteux. Giotto figure, avec Donatello, Brunellesco, Paolo Uccello et Giovanni Manetti, dans un tableau du Louvre, qu'on attribue à Paolo Uccello, et Benozzo Gozzoli l'a représenté dans l'église Saint-François de Montefalco. Mais ces images tardives procèdent-elles de portraits plus anciens ? On n'oserait l'affirmer.

De 1306 à 1330, les points de repère précis manquent. Un chroniqueur de cette époque, Riccobaldo de Ferrare, écrit : « On sait ce qu'est en art Giotto, l'excellent peintre florentin. C'est ce qu'attestent ses

œuvres dans l'église franciscaine d'Assise, à Rimini et à Padoue ». Au cours de ces vingt-quatre années, s'il travailla dans bien des villes d'Italie, il résida souvent à Florence. En 1307, il y fit une donation à la confrérie d'Or San Michele. Il habita le quartier de S. Maria Novella, puis celui de S. Michele Visdomini. Sans doute, selon l'usage des peintres florentins, il avait sa *bottega*, boutique et atelier, ses aides et apprentis, *garzoni*.

S'il fallait en croire Vasari, Giotto aurait suivi en France le pape Clément V, il y aurait exécuté de nombreuses œuvres et n'en serait revenu qu'en 1316. Ce voyage a-t-il eu lieu ? Dans un des plus anciens commentateurs de Dante, Avignon est mentionné comme une des villes où Giotto aurait travaillé. Au XVIe siècle, Vasari n'était pas le seul à croire à ce séjour en France : Benvenuto Cellini, dans ses *Mémoires*, dit aussi que « Dante résida avec le peintre Giotto en France, et surtout à Paris ». Les artistes voyageaient beaucoup au moyen âge, et il n'y aurait rien d'invraisemblable à ce que Giotto, au cours de sa vie errante, eût passé les Alpes. Mais les renseignements que nous avons sur ce point sont, ou si sommaires, ou de date si tardive, qu'on ne se sent en droit ni d'affirmer ni de nier.

En 1330, un document certain le montre à Naples, au service du roi Robert, qui le traite avec beaucoup d'honneur et lui donne rang parmi ses « familiers ». En 1334, il est de retour à Florence ;

nommé architecte de la ville, il est chargé notamment de continuer les travaux de la cathédrale et des remparts. Ce fut alors qu'il commença le Campanile. Par ordre de la commune, il fit un voyage à Milan, puis, revenu à Florence, il y mourut le 8 janvier 1336, c'est-à-dire 1337 en style ordinaire, à l'âge de 70 ans.

Il eut huit enfants de sa femme Ciuta di Lapo del Pela : quatre filles, Caterina, Lucia, Chiara et Bice, qui toutes se marièrent, Caterina avec un peintre, Ricco di Lapo ; quatre fils, deux Francesco, Donato et Niccolo. Un des Francesco fut peintre, l'autre prêtre à Vespignano.

Giotto avait renom d'esprit. On en a fait le héros d'anecdotes qui témoigneraient de sa verve facile et caustique. La plus ancienne se trouve dans Boccace. Il observe que, chez des hommes fort laids, peut se trouver une merveilleuse intelligence : tel un certain Forese da Rabatta, petit, difforme, de visage ingrat, mais fort habile juriste ; tel aussi Giotto. Tous deux avaient des propriétés au Mugello. Un jour d'été, se rendant à Florence, ils firent route ensemble. La pluie les surprit. Ils se réfugièrent chez un paysan, et, comme le mauvais temps persistait, lui empruntèrent de vieux manteaux et de vieux chapeaux. Ainsi accoutrés, ils se remirent en route. Forese devisait avec Giotto. « Giotto, si quelqu'un te rencontrait qui ne t'eût jamais vu, comment pourrait-il croire que tu es le meilleur peintre du monde ? »

Giotto repartit : « Messire, je pense qu'il le croirait, alors que vous regardant il croirait que vous savez l'a b c ».

A vrai dire, la réplique ne nous paraît pas fort spirituelle, mais les contemporains en jugeaient autrement, et ce qu'on entend par trait d'esprit varie selon les temps. Ce qui nous intéresse plus, c'est l'éloge que Boccace, peu d'années après la mort de Giotto, fait de lui. « Il avait un si excellent génie, que la nature, mère et ouvrière de toutes choses, n'en offre aucune que son crayon ou son pinceau n'ait représentée si fidèlement qu'on ne croie l'avoir sous les yeux, au point qu'on ne s'y soit souvent trompé. » Il ajoute qu'il remit en lumière l'art de la peinture, depuis bien des siècles enseveli. « Il fut une des lumières de la gloire florentine, et cependant il était si modeste qu'il ne voulait point qu'on l'appelât maître. Ce titre qu'il refusait brillait d'autant plus en lui qu'il était ardemment usurpé par ceux qui en savaient moins que lui ou qui étaient ses élèves. »

D'autres historiettes nous sont contées par Sacchetti et par Vasari. Ce peintre de Madones, à l'occasion, ne se privait même point de plaisanteries que les dévots d'aujourd'hui jugeraient irrévérencieuses. Sacchetti, après en avoir rapporté une, ajoute : « Tous ceux qui l'écoutaient déclarèrent que Giotto n'était pas seulement un grand peintre, mais qu'il était maître dans les sept arts libéraux. De retour chez eux, ils racontèrent les propos qu'on vient de citer, qui

furent tenus par les gens intelligents comme vraiment propos de philosophe ». Il était facile, au temps de Sacchetti, d'avoir renom de science et de sagesse. Ces anecdotes sont-elles toutes authentiques ? Tout au moins un proverbe dit qu'on ne prête qu'aux riches.

Tandis qu'on se représente volontiers Giotto comme un peintre religieux d'allures graves et nobles, de son temps il apparaissait donc comme un gai compagnon, prompt à la riposte, trouvant la saillie imprévue et qui fait rire. C'était un tempérament robuste, bien équilibré, et ceci importe pour comprendre son œuvre. Giotto ne s'enferme pas dans le cloître ou à l'ombre de l'autel ; il vit au milieu de la foule, l'œil toujours en éveil, attentif aux gestes, aux attitudes qui expriment les sentiments dans leur franchise spontanée, l'oreille ouverte aux propos populaires, la langue bien pendue. Les peintres de ce temps d'ailleurs étaient des artisans, qui se délassaient du travail quotidien par de joyeuses parties, de grosses farces et de bons tours. Cependant, malgré son origine rustique, Giotto l'emportait sur eux, semble-t-il, par sa culture intellectuelle. Filippo Villani déclare que, « en dehors même de son art, c'était un homme de bon conseil et expérimenté en bien des choses. Il connaissait bien des histoires et il était l'émule des poètes, sachant rendre avec ses pinceaux ce qu'ils imaginaient avec leur esprit ». Il ajoute que, « comme il convient à un homme sage, il était plus avide de renom que de lucre ».

CHAPITRE II

COMMENT S'EST FORMÉ GIOTTO

La question qui forme le titre de ce chapitre n'est point nouvelle, mais les Florentins qui se la posaient autrefois étaient assurément moins embarrassés que nous pour y répondre.

Dès le début du xve siècle, Filippo Villani, dans son livre sur *l'Origine de Florence et ses citoyens illustres*, parle des excellents peintres florentins « qui relevèrent l'art exsangue et presque mort ». Pour lui, Cimabue le premier ramena la peinture « à l'imitation de la nature, alors que depuis des siècles elle était dans l'état le plus misérable ». Puis vint Giotto, « qui ne doit pas seulement être comparé aux maîtres de l'antiquité, mais qui leur est supérieur par l'art et le génie, et qui rétablit la peinture dans son ancien renom et son ancienne dignité ». Plus tard, Ghiberti, dans ses *Commentaires*, qu'il écrivit vers 1452, s'essaie à retracer les destinées mêmes de

l'art dans son pays[1]. Or, pour lui, Giotto n'a point de devanciers. « L'art de la peinture commença à apparaître en Toscane, dans un village près de Florence, à Vespignano. Un enfant y naquit d'un admirable génie... Giotto fut l'élève de Cimabue. Cimabue peignait dans la manière grecque (byzantine), et il eut très grand renom en Toscane. Giotto introduisit un art nouveau ; il abandonna le style grossier des Byzantins, il acquit une grande gloire, fit des œuvres excellentes, particulièrement à Florence et dans beaucoup d'autres lieux, il eut beaucoup d'élèves, tous doctes à l'égal des anciens Grecs. Il vit dans l'art ce que les autres n'y avaient point atteint, il créa l'art naturel et l'élégance, sans sortir des proportions. Il fut très habile dans tous les arts et fut l'inventeur de cette science qui était ensevelie depuis environ six cents ans. »

Vasari, qui s'est fort servi des *Commentaires* de Ghiberti, ne s'est plus contenté d'explications si brèves. Dante, dans trois vers célèbres de la *Divine Comédie*, avait nommé Cimabue, mais seulement pour dire que Giotto l'avait éclipsé. Ghiberti l'avait cité comme le maître de Giotto, attaché encore au style byzantin, sans indiquer de lui aucune œuvre.

1. Sur ces premiers essais d'histoire de l'art en Italie, voyez Frey, *Il Codice Magliabecchiano* (1892), *Il libro di Antonio Billi* (1892) et son édition critique des *Commentaires* de Ghiberti ; Fabriczy, *Il libro di Antonio Billi, Il Codice dell' Anonimo gaddiano,* dans l'*Archivio Storico Italiano* (1891 et 1893).

Vasari estima que le maître de Giotto ne pouvait rester un inconnu, sans état-civil, sans papiers en règle. Dans sa revue des artistes italiens, Cimabue est en tête du cortège triomphal; il est doté d'une biographie à laquelle ne manquent ni l'indication de sa noble famille, ni l'énumération de ses œuvres, ni les anecdotes. Le début en est solennel : « Sous l'infini déluge de maux qui avaient submergé et étouffé la malheureuse Italie, non seulement les monuments dignes de ce nom avaient été ruinés, mais les artistes eux-mêmes avaient disparu ; quand, par la volonté de Dieu, naquit dans la ville de Florence, l'an 1240, pour mettre le premier en lumière l'art de la peinture, Cimabue, de la noble famille des Cimabui. »

L'amour-propre florentin aurait pu se tenir pour satisfait. Cependant Vasari avouait encore que Cimabue avait pu apprendre quelque chose à l'école des peintres grecs. Or, on ne retrouvait aucun document relatif à ces étrangers. On écarta donc ces fâcheux et on alla jusqu'à conclure que la peinture toscane, à ses débuts, était indemne de toute influence byzantine. Enfin, on découvrit qu'il y avait à Florence, au milieu du XIIIe siècle, une rue des Peintres, *via dei Pittori*, et on n'eut point de peine à glaner çà et là quelques noms de peintres florentins du XIe, du XIIe et du XIIIe siècles; il n'en fallut pas plus pour affirmer que l'école florentine avait eu une existence propre, même avant Cimabue.

Cet ingénieux édifice ne tient plus debout aujour-

d'hui. L'histoire des arts en Italie, avant Giotto, est encore obscure sur bien des points, mais du moins le temps n'est plus où on considérait comme un devoir patriotique de nier ou de diminuer l'action byzantine. On reconnaît maintenant que, à toutes les époques du Moyen-Age, l'influence des mosaïstes et des peintres grecs s'est exercée en Italie. Elle a varié de force selon les régions et les temps, mais partout, à Ravenne, à Rome, dans l'Italie du Sud, en Sicile, on en retrouve des traces indéniables. Rarement elle a été plus puissante qu'au XIIIe siècle, et la Toscane n'y a pas échappé. Les peintres toscans du XIIIe siècle, dont on connaît quelques œuvres, Giunta Pisano, Margaritone d'Arezzo, Guido de Sienne, Deodato de Lucques, etc., sont des byzantinisants. La seule œuvre décorative importante de Florence, antérieure à Giotto, dont nous puissions juger, la mosaïque de la tribune du Baptistère, exécutée en 1225, par Frère Jacopo, un Franciscain, est d'un élève des Byzantins. Parmi les artistes qui copiaient ou imitaient les œuvres grecques, beaucoup n'étaient que de gauches et malhabiles disciples, mais, dans leurs essais souvent barbares, se retrouve l'empreinte de l'art dont ils procédaient. D'ailleurs Ghiberti et Vasari font un mérite à Giotto d'avoir abandonné la manière grecque pour créer un style latin, par là même ils reconnaissent qu'il l'avait connue. Et de fait, Giotto doit quelque chose à ces maîtres étrangers dont il s'est rapidement affranchi ;

arrivé à l'âge d'homme, quand il retracera sur les murs de S. Maria dell' Arena, à Padoue, des scènes évangéliques familières aux artistes byzantins, il se souviendra de leurs compositions qu'il avait étudiées dans sa jeunesse.

On sait aussi que, loin de précéder les autres villes dans le renouveau des arts, Florence, au milieu du XIIIe siècle, était plutôt en retard : non seulement Rome, mais Sienne, Pise, l'emportaient par la beauté et la richesse décorative de leurs édifices. Même pour la peinture, çà et là, des œuvres d'artistes souvent inconnus prouvent que le génie italien s'éveillait peu à peu et annoncent quelques-unes de ces qualités qui s'épanouiront dans tout leur éclat chez Giotto. Le rôle de Florence dans l'histoire des arts a été assez éclatant pour qu'il n'y ait aucun intérêt à lui conserver le bénéfice de légendes apocryphes.

Quant à Cimabue lui-même, on lui a longtemps attribué de nombreuses fresques à Assise et tout un groupe de Madones célèbres : la Madone Rucellaï, à S. Maria Novella, la Madone de l'Académie des Beaux-Arts de Florence, la Madone du Louvre, la Madone peinte sur un des murs de l'église inférieure d'Assise. On sait, par un document récemment découvert, qu'il séjourna à Rome : « Cimabove pictore de Florentia » est cité comme témoin dans un acte du 18 juin 1272, mais on ignore combien de temps il y resta et ce qu'il y fit. Plus tard, en 1301, il tra-

vaillait à Pise, aux mosaïques du Dôme et il y exécuta la figure de saint Jean, depuis fort restaurée. Sur ces données, un savant aussi ingénieux qu'érudit, M. Strzygowski, comparant Cimabue à Giotto, avait diminué l'élève au profit du maître, trouvant chez celui-ci plus de grandeur [1].

Mais, dans ces dernières années, Cimabue a souffert des curiosités indiscrètes de la critique.

Cenno di Pepo, surnommé Cimabue, n'était pas noble; ses contemporains, plus tard Ghiberti, n'ont cité aucune de ses œuvres. Sa légende s'est formée vers la fin du xve siècle[2]. Antonio Billi, qui écrit entre 1516 et 1525, est le premier à indiquer quelques tableaux et quelques œuvres de lui et à mentionner qu'il travailla à Assise. Récemment on lui a même contesté l'honneur d'être l'auteur des Madones que j'ai citées [3].

Peut-être y a-t-il quelque excès dans ces réquisitoires, comme il y en avait auparavant dans les apologies. Mais s'il n'y a point de raison de lui dénier d'avoir été le maître de Giotto, il faut renoncer à déterminer ce que l'élève doit au maître. Giotto, sans doute, a appris soit dans son atelier, soit chez

1. Strzygowski, *Cimabue und Rom*, 1888.

2. Berenson, *The Study and Criticism of Italian Art,* t. I, p. 5-6, 1903.

3. V. surtout les notes de Langton Douglas à la nouvelle édition de Crowe et Cavalcaselle : *A History of Painting in Italy*, t. I, 1903, p. 177-193. — V. en sens contraire Venturi, *Storia dell' arte italiana*, t. V, pp. 63-80.

d'autres, la grammaire de son art, mais c'est ailleurs qu'il faut chercher les raisons de son originalité.

Tout d'abord, par certains traits, il se rattache à cette admirable école de sculpteurs dont Nicolas de Pise fut le chef et dont les œuvres se multipliaient alors en Italie. C'est au plus puissant de ces maîtres, à Jean de Pise, que Giotto est surtout apparenté. Chez tous deux, même énergie, même passion, même recherche de l'expression pathétique et dramatique, sous une forme parfois rude et incorrecte, mais toujours franche et vigoureuse. De ces ressemblances, qui indiquent deux âmes d'artistes pareillement douées, on pourrait ne pas conclure que l'un ait emprunté à l'autre. Mais, dans les fresques de Giotto, apparaissent des têtes qui rappellent de la façon la plus précise les types si caractéristiques de Jean de Pise. On insistera plus loin sur ces analogies. Ce qu'on en peut dès à présent retenir, c'est que Giotto a dû connaître de bonne heure des œuvres de celui qui fut son contemporain et son aîné. Quand et où les a-t-il vues? Se sont-ils rencontrés[1]? Ont-ils travaillé côte à côte à Padoue, où leurs œuvres

1 Vasari, dans la vie de Jean de Pise, raconte, il est vrai, qu'il se rendit à Florence pour voir les travaux d'Arnolfo à S. Maria del Fiore et pour connaître Giotto, « dont il avait beaucoup entendu parler ». Mais on ne peut le croire sur parole. On trouve à Florence quelques œuvres de Jean de Pise; mais, d'après Venturi (t. IV), ce voyage à Florence se placerait après 1310, à une époque où Giotto était en pleine possession de son talent.

voisinent? A toutes ces questions, nous n'avons point de réponse, mais l'influence indéniable de Jean de Pise sur Giotto s'explique d'autant mieux que celui-ci avait le sens plastique : toute son œuvre révèle l'étude attentive des monuments de la sculpture, et l'intelligence de ce que pouvait en tirer le peintre; il s'y attacha dès sa jeunesse et, à la fin de sa vie, il dirigea des travaux de sculpture.

Or, par les sculpteurs pisans, Giotto s'est trouvé en rapports avec l'art le plus original qu'il y eût alors en Europe : l'art gothique. On sait aujourd'hui comment l'architecture gothique a pénétré et s'est développée en Italie; on est moins bien renseigné sur la sculpture. Faut-il croire, comme on l'a supposé, que son influence s'exerça surtout par ces ivoires, par ces dessins qui circulaient facilement d'un pays à l'autre? Ou bien, avec les architectes, quelques maîtres imagiers passèrent-ils de France en Italie, disciples inconnus des sculpteurs qui ont enrichi de chefs-d'œuvre nos cathédrales ? Nous l'ignorons, mais, ici encore, mieux que les textes, les monuments nous enseignent l'action profonde de l'art septentrional sur l'art italien dans la seconde moitié du XIIIe siècle et au XIVe[1].

Giotto fut de ceux dont ce souffle du Nord vivifia

1 M. Marcel Reymond, dans son beau livre sur *la Sculpture florentine* (1897), a été un des premiers à mettre ce fait en pleine lumière. Récemment encore, Mlle Louise Pillion y a fort heureusement insisté dans deux articles sur *la Sculpture ita-*

le génie : souvent, dans ses œuvres, non seulement des motifs d'architecture, mais des détails de style, des sujets même, portent en quelque sorte la marque gothique. Il ne fut, au sens exact de ces mots, ni l'élève ni l'imitateur des maîtres de Paris, d'Amiens ou de Chartres, mais il fut de la même famille et il accomplit en peinture une transformation analogue à celle qu'ils avaient accomplie en sculpture.

Pour bien comprendre la formation de son génie, il faut regarder ailleurs encore. Si Giotto doit peu aux peintres florentins qui l'ont précédé, il doit beaucoup à Florence elle-même. Vasari, parlant des relations de Cimabue et de Gaddo Gaddi, de leurs conversations qui éveillaient dans leurs âmes des pensées belles et grandes, écrit : « Ils étaient aidés par la subtilité de l'air de Florence, qui produit à l'ordinaire des esprits ingénieux et fins ». On peut sourire de cette expression naïve de l'amour-propre florentin, et pourtant Florence était un merveilleux milieu pour l'éducation d'un artiste original. Ce n'est point qu'elle fût encore une ville d'art et de beauté ; à l'exception du Baptistère, de S. Miniato, les plus anciens des monuments dont elle s'est parée ne datent que de la fin du XIIIe siècle et du commencement du XIVe. Elle était formée de ruelles étroites,

lienne au XIVe siècle (*Revue de l'Art ancien et moderne,* avril et mai 1906). En Angleterre, Mason Perkins (*Giotto,* 1902, p. 11 et suiv.) a bien marqué l'importance de cette influence gothique sur Jean de Pise et sur Giotto.

tortueuses, resserrées les unes sur les autres, hérissées de maisons dont les plus riches avaient mine de forteresses, assombries par ces tours où se réfugiaient les adhérents des factions rivales et dont, en 1250, on venait de réduire la hauteur à cinquante brasses [1]. Mais, surtout aux alentours du Mercato Vecchio, bouillonnait une vie intense : dans les boutiques des drapiers, de l'*arte di Calimala,* des changeurs, s'élaborait avec une prodigieuse rapidité la richesse de Florence. Longtemps elle avait été une cité obscure. Sa grandeur date du milieu du XIIIe siècle, de la chute des Hohenstaufen. C'est alors que son industrie, son commerce prennent leur essor, que se fonde sa puissance politique et qu'elle se place à la tête des villes toscanes.

En 1266, l'année même de la naissance de Giotto, les Guelfes, qui représentaient l'esprit démocratique, avaient établi, par une constitution nouvelle, la puissance de la bourgeoisie, des *Sept Arts Majeurs*, dont chacun formait une petite république avec ses statuts, ses consuls, ses conseils, sa bannière. Tous ces marchands, au sein même de leurs corporations, s'habituaient à délibérer et à administrer ; chacun d'eux était prêt, le moment venu, à diriger les affaires

1. Davidsohn (*Geschichte von Florenz,* 1896, t. I, p. 731 et suiv.) a donné de Florence à la fin du XIIe siècle une description détaillée et précise qui convient aussi au milieu du XIIIe siècle. — Voyez aussi Rohault de Fleury, *la Toscane au moyen âge,* 1870-1873.

publiques ou à négocier avec des papes, des empereurs et des rois.

« Cette constitution des arts, écrit un historien de nos jours, telle qu'elle se forma en 1266, fait comprendre comment, à cette époque, la poésie, la peinture, la sculpture, l'architecture purent surgir au milieu d'un peuple de marchands... La commune de Florence fut le centre d'une si belle civilisation parce que les libertés y atteignirent au plus haut degré de développement qui fût alors possible. La fleur la plus éclatante de cette civilisation est due à la démocratie qui marqua de son empreinte les églises et les palais d'Arnolfo, les peintures de Cimabue et de Giotto, la poésie de Dante. Dans la littérature provençale, française, allemande, anglaise du moyen âge, on trouve beaucoup de nobles ; à Florence, lettres et arts furent républicains ; beaucoup d'écrivains, la plupart des artistes, furent des fils de marchands ou de simples artisans[1]. »

La vie cependant était rude et périlleuse. Sans cesse ces bourgeois et ces ouvriers abandonnaient l'atelier pour partir en guerre contre quelque seigneur ou contre une ville voisine, Sienne et Pise surtout, les éternelles ennemies. La Martinella, la cloche militaire, attachée à la porte de S. Maria in Mercato Nuovo, donnait le signal. On se mettait en route, on se battait autour du Carroccio, du char,

1. Villari, *I Due primi secoli della storia di Firenze*, 1893, p. 211-212.

sur lequel se dressait le grand étendard, blanc et rouge, de la république. Apres au travail, les Florentins ne l'étaient pas moins au combat. A l'intérieur même de la ville, une insulte, un mot, un geste, déchaînait les unes contre les autres les familles et les factions ; on se battait de rue à rue, de tour à tour.

Ainsi se formaient des hommes énergiques et passionnés. « La ville de Florence, dit un chroniqueur de cette époque, Dino Compagni, est riche en citoyens belliqueux, pleins d'orgueil et prompts à la discorde », et un autre, Giovanni Villani, écrit aussi que le peuple florentin est « très orgueilleux et avide des hautes et grandes entreprises ». Les Florentins sont d'ailleurs cultivés, courtois, de belle allure, ils ont le goût affiné, l'esprit vif, ils sont habiles aux belles paroles, ils ont la répartie prompte.

Ce fut parmi ces hommes que grandit Giotto, et dans son génie, nous retrouverons quelques-uns des traits les plus caractéristiques de l'esprit toscan. De cette vie forte et ardente, il a gardé la préoccupation de l'expression dramatique et passionnée qui éclate dans toutes ses œuvres. Il ouvrit ses yeux tout grands sur les spectacles incessants que lui offrait Florence; peut-être la rue, avec son activité laborieuse, ses rixes, ses combats, ses processions, ses fêtes, fut-elle son meilleur maître. Il est vraisemblable que, comme Dante, il prit part à cette sanglante bataille de Campaldino où, en 1289, Florence triompha d'Arezzo et du parti guelfe, à ces banquets,

à ces fêtes qui suivirent et où « les femmes, en signe d'allégresse, allaient par la ville couronnées de fleurs ». Il était sans doute à Florence en 1287, alors que le puissant Corso Donati voulut délivrer un de ses partisans, condamné à mort par le podestat, et que, celui-ci ayant fait sonner le tocsin le peuple se souleva et s'arma au cri de : « Justice ! Justice ! » Peut-être suivit-il le gonfalonier de justice, Dino Compagni, quand, pour venger l'injure faite à un bourgeois, il procédait à la destruction de la maison d'un noble coupable. En d'autres occasions, de somptueux spectacles se déroulaient devant lui. Un cardinal, légat du pape, arrivait à Florence pour rétablir la paix entre les familles : en son honneur, au mois de janvier 1280, sur la place de S. Maria Novella, ornée d'échafaudages, de tentures, magistrats, nobles, bourgeois, peuple étaient réunis. Plus tard, des fêtes étaient célébrées en l'honneur de Charles d'Anjou : une compagnie de mille jeunes gens vêtus de blanc, conduits par un chef qui représentait l'Amour, organisait dans les rues des divertissements et des bals. La ville elle-même se transformait sous ses yeux. En 1285, d'après les dessins d'Arnolfo di Cambio, on agrandissait l'enceinte ; la même année, on construisait la loggia d'Or San Michele ; de tous côtés étaient entrepris de nouveaux travaux pour l'embellissement de la cité.

Ainsi Florence fut pour Giotto comme une école de plein air. Il y apprit ce qu'il ne pouvait apprendre

alors dans aucun atelier, comment on vit et comment les mouvements du corps traduisent les passions de l'âme.

Il eut encore un autre maître, dont on peut dire qu'il fut le maître de l'Italie entière, François d'Assise. François d'Assise était mort en 1226, et bientôt l'œuvre franciscaine, telle qu'il l'avait rêvée, avait été étrangement déformée. Mais cet évangile nouveau de vie, de liberté et de poésie, qu'il avait opposé à l'organisation étroite et formaliste de l'Église romaine et qu'il avait prêché à la foule au long de ses courses vagabondes, continuait à se propager à travers le monde et à enfiévrer les âmes. En Italie, il répondait aux aspirations de la bourgeoisie et du peuple, il s'accordait avec l'esprit de la démocratie, dont partout grandissait la puissance : les Franciscains et leurs affiliés avaient été au premier rang parmi les Guelfes, parmi les adversaires des Hohenstaufen, mais en même temps ceux d'entre eux qui restaient les plus fidèles à l'esprit de saint François gardaient leur franc-parler vis-à-vis de la Papauté et des princes de l'Église, *lo falso Clericato,* selon l'expression de Jacopone da Todi. Ils s'appelaient les *minores*, la plèbe de l'église, et c'était aussi ce terme qui désignait le petit peuple, les artisans, les paysans, les gens de peu auxquels ils mêlaient leur vie et dont ils étaient les amis, les conseillers.

Or la mère de François, Provençale d'origine, l'avait nourri des chants de nos troubadours et lui-

même fut un merveilleux poête, le troubadour de Dieu, *joculator Domini,* disait-il lui-même. Dans cette langue italienne qui balbutiait encore, il a composé un des plus beaux chants qui soit jamais sorti d'une âme humaine, ce cantique des créatures où la nature tout entière apparaît comme une même famille dont Dieu est le père, dans l'épanouissement de sa poétique unité : « Notre frère messire le soleil, qui nous donne le jour et la lumière ; notre sœur la lune, et les étoiles, claires et belles ; notre frère le vent, l'air et les nuages ; notre sœur l'eau, qui est très utile, humble, précieuse et chaste ; notre frère le feu, beau et agréable à voir, indomptable et fort, qui illumine la nuit ». Et il termine par cette strophe admirable : « Loué soit mon Seigneur, pour notre mère la terre, qui nous soutient, nous nourrit, et qui produit toute sorte de fruits, les fleurs diaprées et les herbes ». En même temps qu'il console, qu'il soigne les déshérités de la vie, les lépreux, les malades, les petites gens, il recueille dans son sein la colombe menacée, et les légendes le montrent désarmant par ses douces paroles la fureur du loup de Gubbio, ou s'inclinant vers les oiseaux des champs pour les bénir. Où donc trouver avant lui à ce point le sentiment de la vie universelle qui partout circule, animant les mondes et les êtres, depuis les astres étincelants jusqu'aux créatures les plus humbles ?

Ainsi, dans cette Italie divisée par les haines et les guerres, il était apparu prêchant la bonté, la dou-

ceur, la paix, et la piété populaire avait cru voir en lui un nouveau Christ. Mais, pour ne considérer ici qu'un des côtés de son rôle, il fit jaillir de l'âme italienne une source nouvelle d'inspiration. Grâce à lui, les yeux s'ouvrirent à la vie et à la beauté du monde. Renan l'a dit avec raison : « ce mendiant fut le père de l'art italien ». Dante s'inspire de lui et n'en parle qu'avec ferveur ; Giotto a eu la pleine conscience de son génie le jour où, au-dessus du tombeau de saint François, il a voulu retracer son histoire et ses légendes et célébrer les vertus auxquelles il s'était voué. La Renaissance italienne à ses débuts s'illumine des rayons de l'âme franciscaine et, de même qu'autrefois, dans les récits évangéliques, autour de la crèche du Christ enfant, se tenaient le bœuf et l'âne, humbles compagnons du travail humain, il semble qu'ici, autour du berceau de la poésie et de l'art, résonnent les chants de ces oiseaux que François d'Assise associait à ses joies et à ses prières.

J'ai rapproché les noms de Dante et de Giotto, et c'est aussi une question de savoir si le poète, par ses conseils, a, en quelque mesure, contribué à la formation du génie du peintre. Ils étaient contemporains : Giotto a introduit le portrait de Dante dans ses fresques, Dante a cité Giotto dans la *Divine Comédie* comme le peintre le plus renommé de son temps. Ajoutons qu'il était bon juge, il savait dessiner, il a quelquefois parlé d'œuvres d'art, et on a pu chercher à dégager de ses écrits son esthétique. Un commen-

tateur de Dante, Benvenuto da Imola, a noté, on l'a vu plus haut, une visite que Dante aurait faite à Giotto alors que celui-ci travaillait à Padoue.

C'est là tout ce qu'on sait de précis sur leurs rapports et c'est peu pour assurer, comme on l'a fait si souvent, qu'ils furent amis et que, dans certaines compositions de Giotto, on doit reconnaître l'influence de Dante. Ce qu'on peut affirmer, du moins, c'est qu'ils furent frères par le génie[1] : l'un comme l'autre eurent l'imagination puissante et créatrice, le goût du pathétique, le don d'exprimer la passion d'un trait énergique et précis : les personnages de Dante vivent comme ceux de Giotto. Eux aussi, comme ceux du peintre, ont l'âme ardente et sont tout à leur action. Interpellés par lui ou par Virgile, les uns s'interrompent à peine pour jeter un cri, une malédiction, les autres racontent leur histoire, mais pour la revivre avec emportement, et leur récit est comme une répétition du drame de leur vie.

1. Kraus (*Dante, sein Leben und Werke, sein Verhæltniss zur Kunst und Politik*, 1897, p. 537 et suiv.), a résumé tout ce qu'on sait des rapports de Dante et de Giotto et des idées de Dante sur l'art. — Voyez quelques remarques très justes de Gebhart, *les Origines de la Renaissance en Italie*, p. 303 et suiv. sur la puissance de peindre chez Dante.

CHAPITRE III

GIOTTO A ROME

Les premières années d'activité artistique de Giotto nous sont inconnues. Aucune de ses œuvres de jeunesse n'a survécu et ne nous permet de juger ce que fut d'abord son talent.

En 1298, il se trouvait à Rome et travaillait pour un des plus puissants personnages de la cour pontificale, le cardinal Giacomo Gaetani de Stefaneschi, neveu du pape Boniface VIII. Plus tard, pour expliquer ce séjour, on imagina une anecdote que Vasari a racontée tout au long. Le pape — Vasari le nomme à tort Benoît IX — avait envoyé en Toscane quelqu'un de sa cour pour s'enquérir de Giotto et de ses œuvres. Celui-ci visite le peintre dans son atelier, cause avec lui et enfin lui demande un dessin qu'il puisse envoyer comme spécimen au pape. « Giotto, qui était d'un naturel enjoué, prit une feuille de papier et, appuyant son bras au corps, comme pour en faire un compas, avec un pinceau qu'il avait

imbibé de rouge, il traça un cercle si exactement que c'était merveille. Puis, tendant le papier au courtisan, il lui dit : « Voici le dessin ». Celui-ci, croyant qu'il se moquait, déclare qu'il lui en faut un autre. « Ceci suffit, réplique Giotto, c'est même trop. Envoyez-le avec les dessins que vous ont déjà donnés d'autres peintres ; vous verrez si on le reconnaîtra. » Le pape, mis au courant de la façon dont s'y était pris Giotto, vit qu'il l'emportait beaucoup sur les autres peintres de son temps.

Rome, à cette époque, était le centre de l'art italien. Dans les imaginations du moyen âge, plus que jamais elle apparaissait comme la capitale du monde, la Rome dorée, *caput mundi*, *aurea Roma,* et les auteurs des *Mirabilia urbis Romae*, de ces petits guides à l'usage des pèlerins qui affluaient de tous les pays, alimentaient ces sentiments à l'aide des plus merveilleuses légendes. Depuis que l'empire romain avait disparu, même aux jours les plus tristes et les plus misérables de l'histoire de Rome, les arts y étaient restés en honneur. Aujourd'hui encore, en dépit des atteintes du temps et des hommes, une série de mosaïques qui décorent les absides et les parois des églises romaines permet de juger comment, du IVe au XIVe siècle, se mêlèrent ou se succédèrent les souvenirs de l'art antique, les influences byzantines et les traditions locales. Au XIIIe siècle, tout un groupe d'artistes, de marbriers, à la fois architectes, sculpteurs et mosaïstes, qu'on a pris l'habitude

d'appeler les Cosmati, du nom de quelques-uns d'entre eux, s'employa à la décoration des édifices sacrés (cloîtres, tabernacles, autels, ambons, candélabres, tombeaux, etc.). C'étaient des gens du pays, qui multiplièrent leurs œuvres, non seulement à Rome, mais dans l'Italie centrale, et qui souvent s'inspirèrent des monuments antiques qu'ils avaient sous les yeux. Cependant, lorsqu'il s'agit de restaurer, de décorer de mosaïques la grande basilique de Saint-Paul-hors-les-Murs, le pape Honorius III, en 1218, s'adressa aux artistes grecs, ou élèves des Grecs, qui travaillaient à Venise, et, pendant tout le cours du XIIIe siècle, l'influence byzantine fut plus puissante que jamais sur les mosaïstes et sur les peintres qui travaillèrent à Rome, sans toutefois étouffer entièrement l'esprit local. A la fin du siècle, Jacopo Torriti et Jacopo da Camerino exécutèrent les mosaïques absidales de Saint-Jean-de-Latran et de Sainte-Marie-Majeure, Filippo Rusuti celles de la façade de Sainte-Marie-Majeure : si, à bien des égards, ils rappellent les maîtres byzantins, ils sont cependant des artistes originaux. Ils ont le sens des belles ordonnances, des riches décorations, et il y a souvent plus de liberté, plus de souplesse, plus d'élégance dans leurs compositions, plus de douceur dans leurs figures.

Parmi les artistes romains, au temps de la venue de Giotto, le plus célèbre peut-être était Pietro Cavallini, que Ghiberti, dans ses *Commentaires*, qualifie de maître très noble et très docte. Vasari et ses

contemporains en ont fait à tort un élève de Giotto : Cavallini était dans tout l'éclat de sa renommée lorsque Giotto était encore jeune[1]. Des nombreux travaux qu'il exécuta à Rome, et qu'indique Ghiberti, on ne connaissait d'intactes que les mosaïques qui, à Sainte-Marie-du-Transtévère, représentent des scènes de la vie de la Vierge et qui datent de 1291. Tout récemment, près de là, à Sainte-Cécile, on a, de 1899 à 1901, retrouvé une partie des peintures qu'il avait exécutées, peut-être vers 1293, et qui avaient disparu lors de travaux au XVIe et au XVIIIe siècle. On sait, d'autre part, qu'il avait travaillé à Saint-Paul-hors-les-Murs, et qu'il fut employé par la famille Stefaneschi, notamment par le cardinal Jacopo Stefaneschi, protecteur de Giotto ; ce serait pour lui qu'il aurait exécuté les peintures, malheureusement si altérées, de l'abside de S. Giorgio in Velabro, souvent attribuées à Giotto.

Si Cavallini n'a pas été l'élève de Giotto, on ne peut dire non plus que Giotto ait été l'élève de Cavallini. Dans ses premières fresques connues, à Assise, il nous apparaîtra plus rude et inexpérimenté ; ses têtes souvent lourdes, fortes, anguleuses seront bien éloignées de la noblesse et de la beauté des têtes de Cavallini, mais en revanche ses compositions révèlent

1. Tout ce qui concerne Cavallini a été soigneusement étudié par Hermanin (*Gli Affreschi di Pietro Cavallini a S. Maria di Trastevere,* dans les *Galerie Nazionali Italiane,* 1902, t. V., p. 61-115.

aussitôt plus de vie, de passion et de puissance. Cependant Rome, avec la splendeur de ses monuments, fit sur lui une impression profonde dont on retrouvera la trace dans ses œuvres, et il est certain aussi que le commerce des maîtres romains a eu quelque influence sur son génie.

Un livre des bienfaiteurs de Saint-Pierre, conservé dans les archives du chapitre, fait connaître que le cardinal Jacopo Gaetani de Stefaneschi, ayant été nommé chanoine de Saint-Pierre, combla l'église de ses bienfaits. En 1298, il dépensa 2.200 florins pour faire composer par Giotto, « peintre très célèbre », une mosaïque placée dans le parvis de Saint-Pierre et qui représentait le Christ soutenant par la main saint Pierre qui marche sur les eaux. Il fit faire aussi par Giotto un tableau qui fut placé au-dessus de l'autel de l'église, et il le paya 800 florins d'or ; enfin il lui donna 500 florins pour décorer la tribune de l'église.

Ces documents sont fort précieux. Boniface VIII fut un grand protecteur des arts ; ses parents, enrichis par lui, l'imitèrent, et Jacopo Stefaneschi, en même temps que Giotto, fit travailler Pietro Cavallini et Arnolfo di Cambio. A la même époque, le célèbre miniaturiste Oderisio da Gubbio était aussi à Rome, et, s'il faut en croire Vasari, il fut l'ami de Giotto.

Comment le cardinal Stefaneschi fut-il amené à choisir un artiste florentin encore jeune pour la composition d'une mosaïque aussi importante ? Ne faut-il pas en conclure que Giotto était depuis quelques

années déjà à Rome et qu'il s'y était fait connaître ? En tout cas, son œuvre resta célèbre sous la désignation de la *Navicella*, la nacelle. « C'est vraiment, écrit Vasari, une œuvre miraculeuse et, à bon droit, louée de tous les beaux esprits. Outre le dessin, il y faut admirer les attitudes des apôtres qui, de diverses manières, luttent contre la tempête, tandis que les vents soufflent dans une voile qui se gonfle avec un tel relief que la réalité ne serait pas d'un effet plus saisissant. Il est difficile, avec des morceaux de verre, de fondre aussi habilement les blancs et les ombres ; à grand'peine y arriverait-on avec un pinceau. Dans un coin, sur un rocher, est représenté un pêcheur dont l'attitude indique l'extrême patience propre à ceux qui se livrent à cette occupation et dont le visage exprime l'espoir et la volonté de réussir [1] ». La mosaïque se trouve aujourd'hui sous le portique de Saint-Pierre, mais, depuis le XIIIe siècle, elle a passé par tant d'aventures et elle a souffert tant de remaniements qu'on ne peut plus y reconnaître l'œuvre de Giotto. Au cours du XVIIe siècle, elle a changé cinq fois de place et a fini par subir une restauration qui fut plutôt une réfection complète. Non seulement les tons, le caractère des figures, mais même des détails de la composition

1. Avant Vasari, Alberti (*Della Pittura*, liv. II, édit. Janitschek, p. 123) avait fort loué cette œuvre où « chacun des apôtres, par l'expression de son visage, par ses gestes, traduit diversement le même sentiment ».

ont été modifiés de la façon la plus arbitraire[1]. Les peintures de la tribune ont disparu lors de la reconstruction de la basilique vaticane. Au contraire, le tableau d'autel, maintenant dans la sacristie des chanoines de Saint-Pierre, est bien conservé. Il se compose de trois panneaux et de trois pièces plus petites, qui devaient former la prédelle. *Le Sauveur*, assis sur le trône, est au centre : il bénit d'une main, de l'autre tient un livre qui repose sur son genou. Des deux côtés, des anges lui forment une garde d'honneur. A gauche, le cardinal Stefaneschi agenouillé s'incline pour baiser les pieds du Christ. Les têtes sont belles et nobles, mais il serait difficile de noter ici un trait tout à fait original.

Sur les deux autres panneaux sont peints *le Martyre de saint Pierre* et *le Martyre de saint Paul.* Saint Pierre est crucifié la tête en bas. La figure est bien étudiée et les parties nues du corps sont rendues avec exactitude. Au bas se presse la foule ; une femme étreint le bois de la croix et l'embrasse, d'autres manifestent leur douleur par leurs gestes ; des guerriers les entourent. Déjà se montrent ici cet art de la composition, ce sentiment pathétique où s'affirmera le génie de Giotto. Un enfant qui se

1. Plusieurs copies de la *Navicella* ont été conservées. Un dessin de la collection du comte de Pembroke, publié dans Venturi, t. V, p. 293, et qui date du xve siècle, est particulièrement intéressant et permet de juger la façon dont les restaurations postérieures ont modifié la composition.

renverse en arrière fait songer à ceux qu'on trouvera dans d'autres œuvres de lui. Deux anges, qui descendent du ciel apportant des couronnes, sont d'un beau mouvement. A droite est une tour, à gauche une pyramide, souvenir de quelque monument ancien, peut-être la pyramide de Cestius.

Le martyre de saint Paul se passe en pleine campagne. A droite, sur une hauteur, un édifice rond rappelle soit un temple circulaire, soit un baptistère, comme Giotto avait pu en voir à Rome. Saint Paul, agenouillé, les mains jointes, vient de subir la décollation ; sa tête, pour laquelle le peintre a conservé le type traditionnel, a roulé sur le sol d'où, selon la légende, jaillissent trois fontaines. Tout autour, des femmes se lamentent, des guerriers se groupent. A droite, sont des cavaliers. Au centre, se détache la figure du soldat qui a décapité le saint et qui remet son épée au fourreau. A gauche, est représenté un épisode distinct du sujet principal : une jeune femme, isolée sur une éminence, reçoit les vêtements que lui jette saint Paul, enlevé au ciel par des anges. Dans cette composition comme dans l'autre, bien des gestes, bien des attitudes, annoncent déjà le maître d'Assise et de Padoue (pl. p. 9).

Sur les revers des grands panneaux et sur les petits panneaux de la prédelle, sont peintes des figures de saint Pierre sur un trône, auquel le cardinal Stefaneschi offre le ciborium exécuté en son honneur,

de la Vierge avec l'Enfant, des apôtres, de divers saints [1].

Giotto fut aussi employé par le pape. On sait avec quel orgueil et quel faste Boniface VIII organisa ce jubilé de 1300, qui attira tant de pèlerins à Rome et qui lui paraissait marquer l'apogée de la puissance pontificale. La loge d'où il devait donner la bénédiction fut ornée de fresques. Aujourd'hui, à l'intérieur du Latran, il en reste un fragment, fort altéré par les restaurations : Boniface VIII y est représenté promulguant le jubilé, entre deux personnages de la cour pontificale. Une tradition très ancienne l'attribue à Giotto. Un dessin conservé à la Bibliothèque Ambrosienne permet de juger l'ensemble de la composition, mais il est inutile de s'y attarder ici [2].

1. Venturi (*l'Arte,* 1906, p. 32-33) a contesté que ce tableau fût de Giotto, mais pour des raisons de style ; il croit qu'il est, en grande partie, l'œuvre d'un médiocre élève de Giotto, Bernardo Daddi. Dans le tome V de sa *Storia dell' arte italiana,* p. 296 et p. 432-437, il place l'exécution de ce tableau vers 1320. Il le tient ici pour une œuvre de Giotto, mais aidé par ses élèves.

2. Müntz, *Boniface VIII et Giotto,* dans les *Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'École française de Rome,* 1881, p. 129-130, et pl. III.

CHAPITRE IV

GIOTTO A ASSISE :
LES SCÈNES DE LA VIE DE SAINT FRANÇOIS

Assise, où le génie de Giotto s'est révélé dans toute sa force et son éclat, conserve aujourd'hui encore la même physionomie qu'au moyen âge. Sur les pentes du mont Subasio, au milieu des oliviers, des vignes et des jardins, elle dresse ses maisons les unes au dessus des autres, comme pour contempler l'Ombrie et s'ouvrir à l'air et à la lumière. Quand on y pénètre, les rues silencieuses, bordées de palais et de demeures aux pierres rouges, constructions massives et défiantes, attestent, comme bien des villes italiennes, un long passé de haines et de luttes. Mais de toute la région s'exhale un charme pénétrant. Le matin, par les belles journées d'été, quand le soleil s'est levé derrière le mont Subasio et qu'il s'épanche sur la vaste plaine parsemée de villages et de fermes, pendant plusieurs heures une brume fine, légère et lumineuse flotte sur l'Ombrie,

enveloppe les collines qui ferment le paysage, mais sans les cacher, sans en effacer les profils qu'elle estompe. Le bleu du ciel, aux limites de l'horizon, se dégrade insensiblement et prend des tons de gris rosé. Pourtant l'atmosphère est si pure, si transparente qu'au loin les cités ombriennes, Pérouse, Spolète, Foligno, apparaissent sur leurs acropoles. A chaque instant, devant Saint-François, devant S. Pietro, devant Sainte-Claire, des terrasses ingénieusement ménagées permettent de contempler ce spectacle, tandis que du côté de la ville se dessinent nettement les cloches, les vieilles maisons, la tour du palais communal et que, plus haut, se détachent sur le ciel les ruines de La Rocca. Rien ne peut rendre la sensation de beauté, de sérénité, de joie qui se dégage alors de l'Ombrie. On comprend sans peine comment la nature, longtemps oubliée, s'y est révélée de nouveau à l'âme naïve et poétique d'un saint François, et si l'on s'en va, par les champs plantés d'oliviers, à cette pauvre église de Saint-Damien, où se réfugiait le fils de Bernardone, alors qu'il songeait à renouveler les temps évangéliques, où, plus tard, vécut sainte Claire, sa chère et fidèle amie, l'hymne au soleil, le sermon aux oiseaux, tous les récits exquis des *Fioretti* chantent dans la mémoire, évoquant des visions d'une sincérité et d'une fraîcheur indicibles.

Ce fut entre la fin du XIIe siècle et l'année 1322, où elle tomba sous la domination de Pérouse,

qu'Assise fut glorieuse et prospère. Plus tard, elle fut ruinée par ses luttes avec sa rivale et par ses discordes intestines. Au temps où Giotto y arriva, tout y parlait de saint François et de son œuvre, et on voyait en elle la ville d'élection où était apparu celui par qui avait revécu l'Évangile. D'après une ancienne légende, saint François avait demandé à être enseveli à l'endroit où on exécutait les criminels et qu'on appelait la « colline de l'Enfer ». Par une étrange méconnaissance de ses sentiments, on entreprit d'élever sur cet emplacement, devenu la colline du Paradis, un superbe monument où reposerait le corps de l'époux de la pauvreté, qui n'avait voulu que des cabanes de paille pour premier monastère. Le 16 juillet 1228, le lendemain de la canonisation du saint, le pape Grégoire IX posa la première pierre de la basilique. On sait comment deux églises y sont superposées, l'une, l'église inférieure, basse, obscure et mystérieuse, l'autre, l'église supérieure, svelte, largement éclairée, construite dans ce style gothique qui, sous l'inflence des moines cisterciens français, pénétrait alors en Italie. Vasari faisait honneur de cette œuvre à un architecte étranger, Jacopo Tedesco, dont on n'a retrouvé aucune trace. Ce qui est certain, c'est que, en 1232, un Franciscain, Philippe de Campello, était le maître de l'œuvre, qu'il l'était encore lorsque, en 1253, le pape Innocent IV consacra l'église.

C'est dans cette basilique d'Assise que la peinture

toscane, avec Giotto, est apparue dans toute son originalité. Mais d'autres y ont travaillé avant lui, dont les œuvres n'ont pas encore disparu. Bien des discussions se sont engagées à ce sujet. Cimabue est-il venu à Assise, et quelle y fut sa part? Bon nombre de ces fresques ne sont-elles point plutôt apparentées à l'école romaine et ne doit-on pas songer à Cavallini, à Torriti, à Filipo Rusuti? Ce sont des questions que je ne puis aborder ici.

Selon toute apparence, ces travaux étaient déjà terminés lorsque, au bas des murs de la nef de l'église supérieure, Giotto fut chargé de représenter l'histoire et la légende de saint François. Était-il arrivé à Assise comme élève et auxiliaire de Cimabue? Avait-il pris quelque part à l'exécution des peintures qui décoraient déjà l'église? On l'ignore et on a même quelquefois contesté qu'il fût l'auteur de ces fresques.

Cependant, la plupart des historiens de l'art sont d'accord pour prononcer son nom; ils le sont moins lorsqu'ils procèdent à l'examen des diverses parties de l'œuvre. Plusieurs estiment que la première composition serait postérieure aux autres, ou aurait été repeinte après coup. Il en est qui croient que, de la seconde à la dix-septième, on ne doit point reconnaître la main du maître, et qu'on ne doit lui attribuer que la première et les cinq dernières. D'autres, au contraire, jugent que les dernières sont plus faibles et renoncent à les lui accorder. Ces

distinctions, qu'on appuie souvent sur des considérations de style et de facture, sur des détails dans le dessin des têtes, des draperies, me paraissent d'une subtilité excessive, si l'on songe que ces fresques, après avoir subi les injures du temps, ont été outrageusement restaurées. Ce qu'on y peut le mieux apprécier, c'est l'art de la composition, la façon dont se groupent les personnages, leurs attitudes, leurs gestes, les sentiments qu'ils expriment. Ainsi considérées, ces fresques, dans leur ensemble, attestent la même pensée, le même génie.

Toutefois Giotto ne les a pas toutes exécutées. L'artiste qui recevait la commande d'une aussi vaste entreprise, arrivait avec son équipe d'auxiliaires, d'élèves, d'apprentis, il était le maître de l'œuvre, il choisissait les sujets, il arrêtait les compositions, dessinait, indiquait, corrigeait. Telle fresque était exclusivement de lui ; telle autre, au contraire, était entièrement exécutée par ses collaborateurs ; ailleurs, il peignait un personnage, une tête, et leur abandonnait le reste du travail. De là, bien des inégalités. L'œuvre est donc collective, si l'on en considère les détails, mais elle est une, si l'on considère qu'un même homme l'a conçue et dirigée.

La légende franciscaine, on l'a vu, était mêlée, non seulement à la vie religieuse, mais à la vie politique, sociale, intellectuelle de l'Italie. A Assise même, tout en parlait, depuis cette église construite sur le tombeau du saint, jusqu'aux rues, aux maisons, aux

champs témoins de sa vie, et où résonnait encore l'écho de ses prédications et de ses hymnes. Dès le lendemain de sa mort, l'art s'était emparé de lui et s'était attaché à reproduire ses traits. Puis, à côté de son image, on s'était essayé à retracer, dans de petites dimensions, quelques épisodes de sa vie. Mais quelle différence entre ces compositions restreintes et celles que Giotto allait librement développer sur de vastes parois ! C'était une épopée religieuse, dont les âmes étaient encore passionnément éprises, que le peintre allait traduire dans sa richesse et sa variété, sans que ni l'art byzantin, ni l'art chrétien antérieur pussent lui offrir aucun modèle. Il n'avait pas seulement la liberté d'être original, il y était contraint.

Giotto n'avait point la mémoire pleine d'attitudes, de figures de convention, sa main n'avait point acquis une facilité banale à les reproduire presque sans effort et sans réflexion. Assise et la Toscane avec ses édifices, les scènes populaires auxquelles il était mêlé depuis son enfance, les gens avec lesquels il vivait, leurs allures, leurs costumes, tels furent les matériaux dont il se servit pour replacer la vie de saint François dans le cadre où elle s'était déroulée. Combien vive, en effet, dut être la joie de ces artistes qui, comme lui, furent les premiers à ouvrir leurs yeux à la nature et qui s'aperçurent que, au lieu de répéter des types traditionnels, ou de composer des scènes avec des éléments impersonnels et en quelque sorte

abstraits, ils étaient capables de voir par eux-mêmes et de rendre ce que leur offrait la réalité ! La vie, avec toute sa fleur et sa sincérité, pénétrait dans ces geôles obscures où l'art était emprisonné. Et alors, quel plaisir naïf d'observer les gestes familiers, d'introduire, au milieu des saints et des apôtres, des femmes, des jeunes filles, des enfants, des hommes, saisis dans la franchise de leurs mouvements coutumiers, enfin d'assouplir la raideur hiératique de ces saints et de ces apôtres eux-mêmes !

L'œuvre comprend vingt-huit compositions, qui commencent sur le mur de droite de la nef, à partir de la croisée du transept, pour se continuer sur le mur de gauche; elles sont placées au-dessous des arcades où s'ouvrent les fenêtres et au-dessus du sol [1]. En voici l'énumération :

1. Un homme du peuple étend son manteau devant François sur la place d'Assise. — 2. Saint François donne son manteau à un pauvre. — 3. Il voit en songe un palais plein d'armes. — 4. Tandis qu'il prie dans l'église en ruines de Saint-Damien, le Christ lui ordonne de relever son église. —

1. Il existe à la bibliothèque d'Assise, en manuscrit, une copie d'un rapport officiel de Scotti, Guardabassi et Carattolo, *Descrizione del santuario di S. Francesco, compilata nel gennaio 1863*, qui contient d'intéressants détails sur l'état des fresques à cette date. — Perkins, p. 71 et suiv., va jusqu'à supposer que, à une époque fort ancienne, ces fresques auraient été non seulement restaurées, mais entièrement repeintes. C'est pousser bien loin le goût de l'hypothèse.

5. Il se dépouille de ses vêtements et renonce à son père. — 6. Innocent III le voit en songe qui soutient l'église du Latran qui chancelle. — 7. Le pape approuve la règle franciscaine. — 8. Les compagnons du saint le voient en songe emporté sur un char de feu. — 9. François voit en songe le trône qui lui est destiné dans le ciel. — 10. Le Frère Sylvestre chasse les démons de la ville d'Arezzo. — 11. L'épreuve du feu devant le Soudan. — 12. La transfiguration de saint François. — 13. La Noël à Greccio. — 14. La source miraculeuse. — 15. Le sermon aux oiseaux. — 16. La mort du seigneur de Celano. — 17. Le saint prêche devant Honorius III. — 18. Apparition du saint à Arles. — 19. Il reçoit les stigmates. — 20. Sa mort. — 21. Il apparaît au moine Augustin et à l'évêque d'Assise. — 22. La conversion de Jérôme. — 23. Les adieux de sainte Claire. — 24. La canonisation de saint François. — 25. La vision de Grégoire IX. — 26. La guérison miraculeuse du blessé d'Ilerda. — 27. La confession d'une femme ressuscitée par le saint près de Bénévent. — 28. La délivrance miraculeuse de Pierre d'Assise accusé d'hérésie [1].

1. Je ne pouvais entreprendre ici l'étude détaillée de chacune de ces compositions. On la trouvera, faite avec beaucoup de soins, dans Thode (*Franz von Assisi und die Anfænge der Kunst des Renaissance in Italien,* 1904, p. 114-169), qui a en outre comparé aux compositions de Giotto celles des peintres italiens qui ont traité les mêmes sujets.

La vie écrite par saint Bonaventure au milieu du XIIIe siècle fut le livre que consulta Giotto : c'était une biographie en quelque sorte officielle, édifiante et terne, bien inférieure aux *Fioretti*, le livre exquis où saint François revit tel qu'il apparaissait à l'imagination populaire. Du moins on peut croire que les récits qui entrèrent dans les *Fioretti* circulaient à Assise de bouche en bouche, que Giotto les connut et que le souffle de fraîche poésie qui s'en exhale vint animer son œuvre. Le choix même des sujets qu'il traita, parmi les faits et les miracles fort nombreux que raconte saint Bonaventure, est déjà significatif. Il est peu probable que les Franciscains lui aient imposé un programme rigoureusement déterminé. S'il ne pouvait se dispenser de traiter les épisodes en quelque sorte historiques qui mettaient le saint en présence des papes ou du Soudan, ou encore les visions célèbres qui symbolisaient sa vocation et son rôle, pour le reste sa liberté dut être entière. Or, il a fait la part la plus large aux sujets d'un caractère pathétique. J'en citerai quelques exemples.

Saint François, humilié et maltraité par son père, se dépouille de ses vêtements sur la place publique d'Assise, afin d'indiquer qu'il renonce aux biens paternels (pl. p. 25). Les groupes sont ordonnés avec simplicité, mais avec un sens admirable de l'effet dramatique. François à demi nu, les yeux levés vers le ciel, dans une sorte d'extase, s'oppose à son père qui, prêt à le frapper, se porte vivement en avant. Même

contraste entre les attitudes graves de l'évêque et des prêtres à droite, et les attitudes plus variées des bourgeois qui sont à gauche et dont l'un retient le bras de Bernardone. Dans un coin figurent des enfants : ces gamins, mêlés aux événements les plus importants, reparaîtront sans cesse dans l'art italien. Plus tard, chez les artistes qui se plaisent aux effets pittoresques, comme Benozzo Gozzoli, ils se poussent parfois au premier plan et leurs ébats turbulents troublent indiscrètement des compositions sérieuses.

Plus loin, voici l'histoire du seigneur de Celano. Saint François, qui reçoit chez lui l'hospitalité, a prédit sa fin prochaine (pl. p. 57). La composition est singulièrement audacieuse. La partie gauche est à demi vide : sous une *loggia*, un Franciscain est assis à une table couverte de mets, tandis que saint François se dresse ; un personnage vêtu de rouge, et qui se détache bien au centre, lui montre sa prédiction réalisée et son hôte qui expire étendu sur le sol. De ce côté, l'artiste a accumulé dix-sept personnes qui toutes, effrayées de cette mort si brusque, se pressent vers le mourant. Une femme cherche à le soulever par les épaules, le fixe avec douleur et épouvante ; une autre, agenouillée à ses pieds, s'écorche les joues dans son désespoir. Au second plan, celle-ci étend les bras, celle-là joint les mains avec une expression de commisération profonde. Ce sont les parentes. Derrière, d'autres se groupent, voisines accourues au bruit de l'événement, chez qui l'émotion se mêle de

curiosité. Ainsi les attitudes varient, sans que cependant soit altérée l'unité d'impression de l'ensemble. Surtout, Giotto a compris combien il accentuerait le drame en portant tous ses personnages d'un même côté et en laissant saint François lui-même comme isolé, tant les témoins, sous le coup de cette mort tragique, oublient sa présence. On peut d'ailleurs juger ici avec quelle originalité Giotto interprète le texte qui lui sert de guide. Saint Bonaventure, dans son récit, insiste sur tout ce qui précède la mort, mais se contente de mentionner la mort même. C'est cependant cette mort qui frappe Giotto, c'est ce moment du drame qu'il choisit, parce qu'il y voit le moyen de mettre en jeu les passions diverses de ceux qui y assistent. Ruskin loue avec raison Giotto d'avoir toujours su saisir « le moment décisif ». « Le trait caractéristique de toute l'œuvre de Giotto est le choix des moments[1]. »

Plus loin encore, saint François est mort. Le cortège funéraire s'achemine vers le lieu de la sépulture, emportant le cadavre habillé, le visage découvert, étendu sur une civière (pl. p. 65). Voici qu'on fait halte devant l'église de Saint-Damien où prient sainte Claire, l'amie fidèle, et ses compagnes. A droite se développe la riche façade; on distingue non seulement les détails architecturaux, mais les sculptures du tympan de la porte centrale et du fronton que surmonte l'aigle aux

1. *Les Matins à Florence*, trad. fr., p. 43.

ailes éployées, les clochetons avec leurs statues, au dessus des portes latérales les mosaïques où des feuillages d'or se déroulent sur un fond bleu. Des incrustations polychromes, des lignes rouges et bleues font ressortir la blancheur du revêtement. Le corps de saint François, que les porteurs viennent de poser, occupe le centre, on le sent amaigri, déjà tout raide sous les longs plis de la robe. Sainte Claire se penche sur lui, dans un mouvement où se mêlent la douleur, l'affection et le respect. Une de ses compagnes agenouillée baise la main du saint ; d'autres sortent éplorées des portes de l'église. A gauche, se groupe la foule qui suit le corps, les clercs avec des cierges, les bourgeois, tandis que sur un arbre un enfant, insouciant de ce qui se passe, grimpe pour cueillir des fruits. Un des récents biographes de Giotto, sans nier que cette fresque atteste son influence, ne veut pas qu'elle soit de lui. A son avis, l'admiration même dont elle bénéficie doit mettre en garde le critique. La seule raison précise qu'il donne est qu'il y trouve une sentimentalité qui n'est pas habituelle chez Giotto ; il n'y a point ici de sentimentalité, mais cette expression pathétique, simple, profonde et puissante, que je viens de signaler dans la mort du seigneur de Celano et qu'on retrouvera dans les fresques de Padoue et de Florence.

D'autres fois Giotto s'essaie à rendre la poésie pittoresque de la légende franciscaine. Nous voici dans la montagne, à Greccio, cette nuit de Noël où saint

François voulut représenter la Nativité (pl. p. 41). Dans un cadre architectural d'une élégante richesse sont groupés de nombreux personnages : à droite, un prêtre officie ; des moines, la bouche largement ouverte, chantent au lutrin ; au fond, des femmes arrivent par une porte, tandis qu'à gauche des bourgeois, des gens du peuple regardent saint François, agenouillé sur le sol, qui dépose l'enfant chargé de représenter le Christ dans un berceau auprès duquel se tiennent les animaux de la Nativité. Ce goût du pittoresque se retrouve dans la fresque voisine où le saint fait jaillir une source du rocher. De toute cette œuvre d'Assise, ce qui avait le plus frappé Vasari, c'est l'homme qu'on voit ici, « attiré par l'eau et qui boit à la source, en se tenant si complètement courbé, avec une expression si naturelle, qu'on croirait véritablement voir une personne vivante qui boit ». Cette sincérité se retrouve chez l'âne qui accompagne les moines, non point un âne de convention, emprunté à l'art byzantin, aux articulations ligneuses et mécaniques, mais le « fratello asino » des moines mendiants, tel que Giotto le rencontrait chaque jour dans les rues d'Assise, avec son allure douce et placide, son port de tête méditatif. Puis ce sont encore d'humbles amis du saint, les oiseaux auxquels il prêche (pl. p. 49), et ici la composition est intéressante par ses défauts comme par ses qualités. Giotto, inhabile au paysage, s'est contenté de planter deux arbres dont l'office est d'indiquer que la scène

se passe à la campagne. Par contre, il a rendu avec bonheur les mouvements d'une bande d'oiseaux qui se posent sur le sol, dressent la tête, les uns déjà rapprochés et confiants, les autres qui hésitent encore. Saint François se penche, il se fait petit pour mieux se mettre à la portée de son auditoire; ses gestes ont l'apparence de caresses, et il semble qu'on l'entende dire, comme dans les *Fioretti* : « Sirocchie, pecorelle di Dio » (« Mes petites sœurs, petit troupeau de Dieu »). Giotto montre ainsi combien il était capable de grâce et de délicatesse. Bientôt, à Padoue, ce côté de son génie s'épanouira plus complètement ; à Assise, il s'attache plutôt à exprimer les passions vives et fortes, la douleur, l'effroi, le désespoir, la colère, la foi ardente. Cette recherche de l'effet dramatique, nous l'avons constaté plus haut, est visible partout où il peut mettre en scène la foule, et c'est ici un des faits nouveaux et les plus originaux de son art.

Les grandes œuvres décoratives byzantines, surtout les mosaïques, avaient habitué les artistes à isoler les personnages ; même dans les compositions historiques ils se montraient malhabiles à les grouper. A plus forte raison, s'il s'agissait de faire intervenir la foule, ceux qui la formaient se juxtaposaient sans se distinguer, reproduisant les mêmes attitudes, les mêmes expressions. Souvent l'artiste les rangeait symétriquement et, s'il voulait les disposer en profondeur, les têtes se placaient les unes derrière les autres avec une désespérante monotonie. Il en résulte

que le mouvement libre et vrai n'existe ni dans la foule, ni dans les individus.

Chez Giotto, au contraire, la foule, le groupe, se composent d'êtres vivants, qui, s'ils n'ont pas encore des physionomies bien distinctes, accusent leur personnalité par leurs attitudes et leurs gestes. C'est que les artistes byzantins et ceux qui se sont inspirés d'eux travaillaient pour une cour et pour une religion où dominait le formalisme, où les rangs et les mouvements étaient réglés par une étiquette soucieuse avant tout d'un ordre et d'une majesté de convention. Giotto a grandi dans une ville où ce cérémonial est inconnu, mais où la vie et les passions se manifestent librement et avec force. Il a saisi, il a noté les aspects variés de la foule et il l'a introduite dans ses œuvres telle qu'il la voyait chaque jour. Ses personnages se mêlent, s'intéressent à une action commune, mais chacun d'eux y joue son rôle avec une vérité qu'on retrouvera rarement au même degré dans la suite. En outre, dans ses compositions, il n'admet que ceux qui y ont une part réelle, il en écarte les figurants inutiles. Il s'ensuit qu'elles sont aussi simples qu'animées. Les sculpteurs pisans, il est vrai, avaient déjà cherché à rompre la froide monotonie des compositions traditionnelles. Jean de Pise surtout, fougueux et passionné, introduisait dans ses bas-reliefs, notamment dans ceux de la chaire de Saint-André à Pistoia, la variété des attitudes, mais souvent il entassait les personnages les uns sur les autres et enchevêtrait les corps et les

membres au point qu'on ne s'y reconnaît pas sans peine. A côté de Giotto, ses contemporains, ses disciples, sous couleur de pittoresque, surchargeront bientôt leurs compositions de personnages épisodiques et de détails accessoires qui les envahissent, les encombrent et en détruisent l'unité. Au siècle suivant, chez de très grands maîtres, tels que Ghirlandajo, à chaque instant s'offrent aux yeux des personnages de parade : placés même au premier plan, ils étalent leurs beaux costumes, ils cherchent à charmer par l'élégance de leurs poses ou à surprendre par l'exactitude avec laquelle ils reproduisent les traits de leurs contemporains ; indifférents au drame où ils figurent, ils regardent en dehors du tableau ou de la fresque et se tournent vers le public comme pour quêter son attention et la détourner de l'action dont ils se désintéressent.

Giotto ne cède point à ces curiosités : chez lui tout est coordonné de façon à diriger et à fixer le regard du spectateur sur ce qu'il y a d'essentiel dans le drame. Le plus souvent, les personnages principaux sont au centre, bien en évidence ; les personnages auxiliaires se groupent des deux côtés, de façon à ne les point masquer, sans trouble ni confusion, répartis sur un petit nombre de plans. On l'a déjà remarqué, les compositions de Giotto sont plastiques, elles sont d'un sculpteur autant que d'un peintre et se détachent comme des bas-reliefs. Toutefois, il n'a point de ces recettes de composition qui étaient de tradition dans

l'art byzantin et qu'on retrouvera dans l'art italien. A chaque fois qu'il aborde un sujet, il cherche librement la meilleure façon de disposer ses personnages et de les adapter aux circonstances et aux sentiments qu'ils expriment. Et chaque fois aussi, le sujet choisi, entre les divers épisodes du drame, il s'attache à celui où l'action est la plus forte.

Cette sobriété vigoureuse, cet art de composer se retrouvent dans chaque figure prise isolément. Reportons-nous aux œuvres antérieures : on est frappé de constater que souvent, entre les mouvements du corps et l'expression du visage, l'accord n'existe pas. Chez Giotto, au contraire, l'unité se retrouve dans la figure comme dans l'ensemble de la scène : corps, bras, tête, conspirent dans une même action. Je citerai comme exemple la composition où le Frère Sylvestre est représenté chassant les démons de la ville d'Arezzo (pl. p. 33). Le moine est merveilleux de vie : la tête renversée en arrière, la physionomie impérieuse et menaçante, le bras droit levé, la main gauche retenant les plis de la robe, tous les détails concourent à l'expression d'un même sentiment.

Cependant, là même où l'action est la plus énergique, le geste reste toujours mesuré, il est expressif, mais sans emphase. C'est le geste toscan, tel qu'on peut l'observer encore aujourd'hui et qui conserve cette discrétion élégante même chez les gens du peuple : il escorte les paroles, les souligne, les commente, mais s'abstient de ces grands mouvements,

de ces déhanchements de corps si fréquents dans d'autres régions du midi. Les avant-bras et les mains entrent surtout en jeu et s'accompagnent de clignements d'yeux, de plissements du front et des lèvres.

Habile à exprimer la menace, la colère, la douleur, Giotto sait rendre aussi des attitudes plus calmes, ainsi, quand il montre le pape Honorius III écoutant saint François, la tête penchée en avant et appuyée sur la main, le front se creusant de rides sous l'effort de l'attention. A plusieurs reprises, il a admirablement exprimé la fatigue et le sommeil auquel on cède malgré soi : ici, c'est un serviteur qui s'endort au pied du lit d'Innocent III et dont la tête s'incline ; dans la vision du char de feu, un moine est assis à terre, les genoux relevés; il a croisé les mains sur le genou gauche ; sa tête s'est affaissée sur ses mains, un autre a allongé le bras sur une pierre et s'est assoupi.

Ces mérites ne vont pas sans défauts. Sans doute, Giotto voit et indique avec beaucoup de justesse les mouvements; mais, quand il s'agit de les rendre dans le détail, il est souvent gauche et inexpérimenté : de là des incorrections fréquentes. Ceux qui sont venus après lui ont été à la fois plus habiles et plus exigeants. Tandis que Giotto et ses contemporains semblent avoir le plus souvent travaillé de mémoire, les artistes ont voulu plus tard étudier de plus près les mouvements et les gestes ; au lieu de se contenter de souvenirs et de croquis, ils ont installé le modèle à l'atelier.

Mais le modèle ne peut donner que des poses artificielles où le mouvement est en quelque sorte arrêté dans son développement et immobilisé : de là plus de science et d'exactitude, mais souvent moins de sincérité et de spontanéité.

Les figures de Giotto sont de proportions variables, mais plutôt courtes et trapues. Elles contrastent d'ordinaire avec les figures allongées et sveltes qu'on trouve souvent chez les Byzantins et chez les maîtres siennois. S'il est douteux qu'il ait pour lui-même fixé et adopté un canon des proportions humaines, ses disciples l'établirent, et sans doute d'après des exemples empruntés à ses œuvres. A la fin du XIVe siècle, Cennino Cennini le fit connaître, indiquant à la fois la hauteur d'ensemble de la figure et les détails de chaque partie[1].

Giotto n'a probablement jamais étudié de près la structure du corps ; il en ignore l'anatomie et n'en connaît que les formes extérieures ; il ne s'est pas non plus préoccupé d'accuser entre tous les visages les différences de traits. La plupart de ses têtes sont massives, anguleuses, empâtées du bas, avec des mâchoires lourdes, un menton carré ; le nez est droit, fort, les lèvres minces et serrées, les yeux comme bridés et en amande. Entre les têtes de Jean de Pise et celles de Giotto, la parenté est visible, et ce qui s'y accuse surtout, ce n'est ni la beauté, ni l'élégance, mais l'énergie.

1. Cennino Cennini, *Libro dell'Arte*, éd. Milanesi, ch. 70.

Cependant, si les portraits sont rares, tout souci de ce genre n'est pas absent des scènes de la vie de saint François. S'il s'agit du saint lui-même, Giotto s'est attaché à modifier ses traits selon l'âge : dans les premières compositions, il le représente imberbe, avec une figure juvénile et peu caractérisée; il lui donne ensuite de la barbe, il creuse et accentue ses traits. Les têtes de Frère Sylvestre devant Arezzo, du Soudan et de ses prêtres, du pape Honorius, du prêtre qui asperge le corps de saint François, d'autres encore marquent la recherche du type individuel.

L'architecture tient dans ces peintures une place importante. Les édifices de fantaisie, tels qu'ils abondent dans les œuvres byzantines ou dans les œuvres italiennes antérieures, s'y rencontrent encore; d'autre part, certaines conventions trahissent une singulière maladresse. Si Giotto veut représenter saint François en prières dans l'église de Saint-Damien, l'édifice est figuré du dehors; mais, comme il faut qu'on voie ce qui se passe à l'intérieur, l'artiste supprime un pan du mur. Ailleurs, le saint apparaît à Innocent III endormi, soutenant l'église du Latran qui chancelle : or, il pose ses pieds et prend son point d'appui sur le soubassement même de l'édifice dont il veut empêcher la chute. Il serait facile de multiplier les exemples de ces incorrections. Thode a ingénieusement remarqué que, plus d'une fois, Giotto semblait s'être inspiré des constructions en bois qu'on élevait pour la représentation des

mystères, et ce serait une preuve nouvelle de l'influence, récemment mise en lumière, que la mise en scène théâtrale a exercée sur la peinture de cette époque. Pourtant, en d'autres cas, Giotto apporte dans la représentation des édifices un singulier souci d'exactitude. Il groupe les édifices d'une ville de façon à donner une vue d'ensemble à la fois juste et pittoresque : deux fois apparaissent, juchées sur leurs montagnes, des cités italiennes, dont les constructions multicolores s'étagent les unes au-dessus des autres; Arezzo, surtout, arrête le regard avec son enceinte crénelée, dont la partie inférieure présente l'appareil en bossage, avec sa porte que surmonte un écusson, la variété de ses édifices, ses *loggias*, ses tours seigneuriales et le donjon de son palais communal (pl. p. 33). A plusieurs reprises, des palais toscans, au rude appareil, aux arcades tréflées, servent de fond. Giotto, cependant, ne s'astreint pas à des copies minutieuses et, pour ainsi dire, à des portraits d'édifices. Dans la première peinture, qui représente un habitant d'Assise étendant son vêtement sous les pas de saint François, il a certainement voulu évoquer la place de la ville (pl. p. 17). Il a donc mis au centre le temple antique, qui s'y trouve aujourd'hui encore, mais en l'accommodant à sa fantaisie : les colonnes sont cannelées, elles ont une base, un chapiteau corinthien, mais elles sont maigres et sveltes, n'ont pas le module romain et de six elles sont réduites à cinq. Au-dessus, il a fait courir un bandeau de

mosaïques; il a ouvert dans le fronton une rose qu'entourent des anges. A côté du temple, il a dressé le palais communal, avec sa forte tour, tel qu'il existe encore, mais il l'a orné de baies plus élégantes que celles qui s'y rencontrent. On distingue même dans la tour les charpentes peintes en rouge, auxquelles, dans bien des campaniles ombriens, sont encore suspendues les cloches.

Souvent encore les édifices et le mobilier des peintures de Giotto évoquent le souvenir de l'école des Cosmati. Giotto est pénétré de ses enseignements, sans cesse sous sa main en apparaissent les formes et les procédés décoratifs : le trône sur lequel est assis le Soudan, le *ciborium* et l'ambon de *la Noël à Greccio*, pour ne citer que quelques exemples, en sont la preuve. Comme pour ne laisser aucun doute sur le lieu où il a étudié ce style, dans *la Vision d'Innocent III*, l'église du Latran, avec son portique, sa frise incrustée de mosaïques, son clocher carré en briques percé d'arcades, reproduit avec une rigoureuse précision le type des églises romaines de cette époque. A Rome, il n'a point seulement étudié les constructions médiévales; il a compris l'intérêt de ces monuments antiques auxquels les Cosmati eux-mêmes avaient fait bien des emprunts. Dans sa dernière composition, autour d'une colonne, s'enroulent des bas-reliefs en marbre. On y distingue deux scènes : un général, vêtu du *paludamentum*, se tourne vers des soldats

qu'il harangue, tandis que derrière lui se tiennent d'autres soldats, armés de boucliers et le casque en tête; au-dessus combattent des cavaliers et des fantassins. Il y a là un souvenir évident de la colonne Trajane, mais ici encore Giotto ne se préoccupe point de reproduire exactement le monument auquel il songe. Une autre construction rappelle le Septizonium de Septime Sévère, à l'angle du Palatin. Ailleurs, le char de feu sur lequel saint François est enlevé au ciel, assez maladroitement représenté, est un char antique par la forme et par l'ornementation.

Par contre, le paysage qui jusque-là, dans l'art byzantin comme dans l'art occidental, n'avait eu qu'un caractère conventionnel et comme symbolique, ne semble pas avoir beaucoup préoccupé Giotto. Parfois il le supprime, là où il était indispensable, semble-t-il, de lui faire place. La scène de la Noël à Greccio, d'après les récits légendaires, s'était passée dans les bois : à ce décor rustique Giotto substitue un décor architectural. Ailleurs, il se contente d'indications générales et pour ainsi dire abstraites. Le paysage le plus développé qui se rencontre ici est celui qui encadre la scène où le saint donne son manteau à un pauvre; c'est celui où on peut, avec le plus de vraisemblance, trouver la trace d'un souvenir personnel et d'un effort pour le rendre. D'ordinaire, les rochers de Giotto sont ceux qu'on retrouve dans des œuvres byzantines antérieures; ses arbres n'ont point de physionomie individuelle et il

serait souvent difficile d'en déterminer l'essence. Il ne sait d'ailleurs ni les grouper, ni donner l'impression d'un bois. Ses montagnes, a-t-on dit, « semblent taillées à la serpe dans des billes de bois ». On a cependant cherché récemment à les réhabiliter, on a voulu y retrouver un souvenir des terrains crétacés et argileux, arides et infertiles, au sud de Sienne. Tout au plus arrive-t-il, d'une façon sommaire, à donner le sentiment de lieux abrupts et sauvages, à dessiner quelques silhouettes qui se rapprochent de la réalité. Il a contemplé ces paysages de la Toscane et de l'Ombrie, à la fois si précis et si doux, qui ont de la grandeur et de la grâce, et dont les plus indifférents subissent le charme; mais, s'il les a compris, il n'a point osé chercher à les reproduire exactement. Il est vraisemblable que le paysage fut toujours, pour lui, chose accessoire.

Il ne faut point lui demander non plus la science exacte de la perspective : dans la mesure où il en tient compte, il procède d'instinct plutôt que d'après des règles précises. Sans insister ici sur les fautes fréquentes de ce genre qu'il commet, je signalerai du moins que, sans cesse, les édifices sont, chez lui, de proportions trop restreintes par rapport aux figures. Ainsi, dans la première fresque, saint François est placé au pied même du temple de Minerve, transformé en église. Or, avec la taille que lui donne Giotto, s'il se tenait au haut des marches, il serait obligé de se courber pour ne point heurter l'entable-

ment; le palais communal, figuré à gauche sur le même plan, ne mesure pas même deux fois la hauteur des personnages. C'est là une erreur où il tombera, même dans ses œuvres de pleine maturité, comme les fresques de S. Croce. Et cependant, si on le compare à ses devanciers, on reconnaît que, même sur ce point, malgré ses incorrections, il l'emporte sur eux. Ses figures ne sont point plaquées sur le fond, elles se meuvent à des plans divers. Un critique moderne, M. Berenson, est même allé jusqu'à dire que son principal mérite était d'avoir introduit en peinture la troisième dimension, c'est-à-dire d'avoir su donner de la profondeur à ses compositions.

Comment travaillait-il? Certainement, il n'improvisait pas. Chacune de ces scènes, si bien ordonnées, suppose une sérieuse préparation. Giotto y pensait fortement et il est probable qu'il arrêtait ses conceptions dans des dessins qui ne nous sont point parvenus. Quant à l'exécution, il a dû adopter d'abord les procédés que les peintres qui l'avaient précédé avaient empruntés aux ateliers grecs[1]. Cependant, il dut déjà recourir à quelques innovations, car ses fresques n'offrent pas le même aspect que celles de ses prédécesseurs. Quand nous étudierons ses tableaux, nous verrons qu'il chercha à y éviter les tons sombres de ses devanciers, qu'il voulut donner à ses couleurs

1. Les procédés byzantins sont décrits dans le *Guide de la peinture* (Didron, *Manuel d'iconographie chrétienne,* 1845, p. 55 et suiv.).

plus de fraîcheur et d'éclat. De l'ensemble des scènes de la vie de saint François se dégage aussi une sensation de lumière et de clarté. Giotto aime les tons francs, vifs, qui opposent bien les uns aux autres les édifices, les personnages, les objets, et ces contrastes sont, pour lui, le complément naturel des contrastes de mouvements et de gestes. Pour ne citer qu'un exemple, dans les adieux de sainte Claire, les costumes bruns et noirs des hommes s'enlèvent sur la façade blanche de l'église et, à gauche, le costume rouge d'un des porteurs du brancard fait avec les tons voisins une opposition vigoureuse et superbe. Sans cesse il emploie avec hardiesse l'écarlate, le bleu, le vert, le jaune. Sans doute, il ignore comment les couleurs s'influencent les unes les autres; il ne fait qu'entrevoir comment elles s'accentuent ou se dégradent, il ignore la variété et l'inépuisable richesse de leurs nuances, mais il a conscience de leur vie et de leur énergie, comme il a conscience de la vie et de l'énergie de ses personnages. Ruskin, avec sa tendance fréquente au paradoxe, a même écrit que, par son coloris, il ressemblait à Titien plus que tout autre peintre florentin. « Par là, il fut, dit-il, le fondateur de toutes les écoles coloristes de l'Italie, y compris l'école vénitienne... Je dirai plus : personne, après lui, ne découvrit grand'chose concernant le coloris[1]. »

Toutefois, s'il introduit la lumière dans ses

1. *Les Matins à Florence*, traduction française, p. 42.

fresques, il en ignore trop l'action variée et les jeux. Elle est chez lui invariablement la même, sans dégradations ni nuances, de même que son ciel est invariablement pur et sans nuages. Si, dans quelques compositions, il a voulu distinguer les parties éclairées de celles qui restent dans l'ombre, le plus souvent on ne sait d'où vient la lumière, ni quelle heure il est, ni même s'il fait jour ou nuit. Cette lumière, d'ailleurs, ne se glisse pas entre les figures et les objets, elle ne tourne pas autour de façon à les envelopper ou à les détacher, elle ne modèle pas les visages.

En résumé, cette œuvre de Giotto et de son atelier abonde en défauts qu'il y aurait quelque puérilité à nier. Pourtant, si on la compare à tout ce qui s'était fait avant lui, le contraste éclate. Parmi ceux qui l'ont précédé, il en est sans doute chez qui l'on trouve çà et là des traits originaux et l'effort pour s'affranchir des conventions et s'inspirer de la vie. Mais ce qui n'était auparavant qu'une exception devient ici le caractère dominant de l'œuvre, parfois rude et d'une saveur âpre, mais toute pénétrée de vie et d'énergie.

CHAPITRE V

GIOTTO A PADOUE

Lorsque Dante parcourt le septième cercle de l'Enfer, il y rencontre des damnés assis sur le sol brûlant, au bord d'un précipice, sous une pluie de feu. Celui d'entre eux qui l'interpelle, le Padouan Reginaldo Scrovegni, avait, grâce à l'usure, amassé d'immenses richesses. Son fils, Enrico Scrovegni, en 1300, acheta un terrain où se trouvaient les ruines d'un vaste amphithéâtre antique, et il y construisit un superbe palais qui depuis a disparu. C'était un homme doux et pieux ; il semble avoir eu quelque honte de sa fortune mal acquise. Une petite église existait à cet endroit ; il la fit reconstruire, d'après le témoignage d'un ancien historien local, « pour expier les péchés de son père et délivrer son âme des peines du purgatoire ». Lui-même voulut y être enseveli. Les travaux durent commencer vers 1303 ; en mars 1305, la construction était terminée. On a quelquefois supposé

que Giotto ou Jean de Pise en furent les architectes, mais on n'en a aucune preuve. L'église, que le voisinage des ruines antiques a fait nommer S. Maria dell' Arena, est d'ailleurs de dimensions fort restreintes ; elle ne comprend qu'une nef avec une voûte en berceau. A l'extérieur, elle est d'une simplicité qui paraît presque nue.

Si l'édifice est modeste, les meilleurs artistes ont travaillé à le décorer. Au fond de l'abside, le tombeau d'Enrico Scrovegni, avec sa statue gisante, est une belle œuvre qu'on a souvent attribuée à tort à Jean de Pise ; elle est du XIVe siècle, mais de date postérieure à l'artiste. En revanche, c'est certainement lui qui a sculpté la Madone et les deux anges qui existent encore dans l'église, mais non plus à leur place ancienne ; sa signature s'y trouve : fût-elle absente, le type des figures, les attitudes, ne sauraient laisser de doute.

Giotto fut le peintre auquel s'adressa Enrico Scrovegni. Pour des raisons que nous ignorons, Giotto partit avant d'avoir commencé la décoration du chœur, dont se chargea plus tard un de ses disciples. Son œuvre à Padoue comprend cinq parties : le long des parois de la nef ou de l'arc, trente-sept compositions dont les sujets sont pris dans l'histoire de la Vierge et du Christ ; au-dessous, des figures en grisaille qui représentent les Vertus et les Vices ; au-dessus de la porte d'entrée, le Jugement dernier, les élus, les damnés ; à la voûte, des médaillons du Christ, de la

Vierge, de saints et de prophètes ; sur l'arc d'entrée du chœur, Dieu le Père, entouré d'anges.

De ces cinq séries de peintures, les compositions qui se développent le long des parois sont les plus importantes. Giotto a dû les adapter le mieux qu'il a pu aux formes de l'édifice. L'entreprise présentait des difficultés : la paroi de droite est coupée par six baies hautes et étroites, tandis qu'il n'en existe pas dans la paroi de gauche. De même qu'il a accepté les dispositions que lui imposait l'architecture, il a accepté aussi quelques-unes de celles qu'avait consacrées une longue tradition. Giotto a superposé les unes aux autres, en trois étages, les compositions qui décorent les parois, de telle sorte que les pieds des personnages de toute une série de ces compositions sont au-dessus des têtes de ceux qui figurent à l'étage inférieur. L'œil ne rencontre d'autre séparation que les bordures qui encadrent chaque scène. Cette convention, d'ailleurs antérieure à lui, s'est maintenue dans la suite, et elle nous est devenue si familière qu'il nous faut un effort d'analyse et de réflexion pour en constater l'étrangeté. A Assise, cependant, Giotto avait pu s'en affranchir.

Sur les trente-huit sujets traités par Giotto, quatorze sont empruntés à la vie de la Vierge, antérieurement à la naissance du Christ : 1. Joachim est chassé du Temple, parce que son mariage est stérile. — 2. Il se réfugie auprès des bergers. — 3. Apparition de l'ange à Anne. — 4. Sacrifice de Joachim.

— 5. Apparition de l'ange à Joachim. — 6. Rencontre de Joachim et d'Anne, à la Porte d'Or. — 7. Naissance de la Vierge. — 8. Présentation de la Vierge au Temple. — 9. L'Arrivée au Temple des prétendants à la main de la Vierge. — 10. Les Prétendants en prières. — 11. Le Mariage de la Vierge. — 12. Le Cortège nuptial. — 13. L'Annonciation. — 14. La Visitation. — C'est ensuite l'enfance du Christ qui est retracée : 15. Nativité. — 16. Adoration des Mages. — 17. Présentation au Temple. — 18. Fuite en Égypte. — 19. Massacre des Innocents. — Puis son adolescence et sa vie : 20. Le Christ discutant dans le Temple avec les Docteurs. — 21. Le Baptême du Christ. — 22. Noces de Cana. — 23. Résurrection de Lazare. — 24. Entrée à Jérusalem. — 25. Les marchands chassés du Temple. — Enfin se déroule le drame de la Passion : 26. Judas reçoit le prix de la trahison. — 27. La Cène. — 28. Lavement des pieds. — 29. Arrestation du Christ. — 30. Le Christ devant Caïphe. — 31. Couronnement d'épines. — 32. Portement de Croix. — 33. Crucifixion. — 34. Déposition ou Lamentation sur le corps du Christ. — 35. Résurrection. — 36. Ascension. — 37. Descente du Saint-Esprit.

Tous ces sujets avaient déjà place dans l'art chrétien, mais ils n'y étaient entrés que peu à peu et par groupes séparés. Dans les premiers siècles du christianisme, sur les parois obscures des catacombes ou sur les sarcophages, peintres et sculpteurs s'étaient

attachés de préférence aux miracles du Christ, c'est-à-dire aux scènes où il apparaissait comme le Sauveur qui guérit et qui console. Ou bien encore on le représentait sur les genoux de sa Mère, adoré par les Mages. Ces compositions étaient fort simples, d'un caractère idéal et symbolique. Après que l'Église triomphante fût devenue le culte officiel, ce cycle, d'abord si restreint, s'accrut de sujets nouveaux. Surtout on voulut glorifier la puissance du Christ, et volontiers on le représentait comme un souverain assis sur le trône et entouré d'une cour fastueuse. C'était le dieu, c'était le roi qu'on offrait aux yeux des fidèles ; longtemps on ne songea point à peindre l'homme, sa faiblesse, ses épreuves, ses souffrances. La Crucifixion n'apparaît qu'au VIe siècle, et ce ne sont d'abord que des essais timides et isolés ; peu à peu, le drame de la Passion se complète par d'autres épisodes, mais en Orient seulement on ose le traiter dans tous ses détails et dans toute son horreur tragique : au XIIIe siècle encore, l'art occidental par excellence, l'art gothique, y répugne, il préfère, comme on l'a fort bien dit, « tous les côtés lumineux du christianisme, la bonté, la douceur, l'amour[1] ». D'autre part, l'art chrétien s'était enrichi de tous les sujets que les artistes étaient allés cueillir dans cette floraison de récits apocryphes qui, de bonne heure, s'était épanouie autour des Évangiles canoniques : de là venaient des légendes, souvent charmantes et

1. Mâle.

poétiques, sur la vie de la Vierge et l'enfance du Christ.

Si on en avait ici le loisir, il serait intéressant de rapprocher chacune des compositions de Giotto, des œuvres antérieures [1]. Il s'est aussi inspiré de livres dont l'influence fut alors puissante, comme les *Méditations de la vie du Christ*, de saint Bonaventure. On peut dire qu'aucun des sujets qu'il a traités n'est entièrement de son invention. Mais le choix qu'il fit dans ce trésor que l'art chrétien s'était lentement constitué mérite l'attention. Sans doute, il s'est conformé d'une manière générale aux habitudes du XIIe et du XIIIe siècles, et on a démontré que l'art avait été guidé alors dans ses préférences par les événements évangéliques que l'Église célébrait lors de ses grandes fêtes. Cependant la coutume seule ne l'a pas déterminé, car il a écarté des sujets fort populaires, la Tentation du Christ, la Transfiguration. Il a fait la part large aux scènes de la vie de la Vierge : jamais, je crois, en Occident, on ne les avait encore si complètement développées. L'enfance du Christ tient aussi une place importante. Par contre, les miracles, qui avaient formé comme le fond de l'art chrétien primitif, ne l'ont guère arrêté, et il n'en a traité que deux : *les Noces de Cana*, un festin qui, par ses

1. Tikkanen (*Der Malerische Stil Giotto's*, p. 11 et suiv.) a montré, pour un certain nombre de sujets, comment Giotto avait adopté ou modifié les traditions antérieures, comment aussi ses compositions avaient été modifiées après lui. De même Thode, *Franz von Assisi*, p. 459-518.

données générales, se rapproche de la vie réelle ; *la Résurrection de Lazare*, d'un caractère si dramatique. Au contraire, dès qu'il approche de la Passion, tous les épisodes l'attirent : il suit le Christ dans toutes les stations de ses douloureuses épreuves et de son agonie.

Ici encore, il s'est inspiré de ce mouvement religieux dont saint François avait été l'initiateur. Les souffrances et la Passion du Christ avaient été l'objet constant des méditations du saint ; il en parlait sans cesse, et telle avait été l'impression produite par sa vie comme par ses enseignements, que la piété des fidèles s'était attachée à y retrouver l'image des épreuves et de la vie du Sauveur. Pauvre, débile, souffrant, le corps saignant des blessures du Christ, il apparaissait aux imaginations comme celui qui devait ramener sur la terre les temps évangéliques ; entre les événements de son histoire et de celle de ses compagnons, et l'histoire du Sauveur et des apôtres, la dévotion trouvait des analogies qui fortifiaient ce sentiment.

Les Franciscains ont propagé à travers tout le monde chrétien ce culte de la Passion du Christ : les écrivains mystiques, les prédicateurs s'en sont nourris, les artistes à leur tour s'en sont inspirés. Mais, si on le retrouve dans tous les pays, il s'y manifeste sous des physionomies diverses. Au Nord des Alpes, les artistes comme les mystiques assombriront bientôt la Passion, ils l'accentueront par des détails d'un réalisme outré, souvent même grossier

et choquant. Saint François, au contraire, s'en était comme enivré; c'était avec joie qu'il avait cherché à la reconstituer et la revivre ; il y avait toujours eu de l'extase heureuse dans ses douleurs et dans ses pleurs ; par suite, l'art qui procéda de lui eut toujours plus de poésie et de lumière.

A Padoue, une rencontre naturelle s'accomplit entre ce courant d'inspiration pathétique qui venait de saint François lui-même, et le génie de Giotto tel qu'il s'était manifesté déjà à Assise. Toutefois, dans ces nombreuses compositions où l'épopée chrétienne se développe avec tant d'ampleur, Giotto n'a pas été également bien inspiré. Il en est où il accepte la tradition byzantine, et où il ne fait point effort d'originalité, d'autres où ses inventions sont médiocres. On s'étonne même de voir faiblement traité un sujet comme *la Cène*. Giotto y a si gauchement groupé les apôtres autour d'une table que cinq d'entre eux au premier plan tournent le dos, et, ce qui est plus étrange encore, afin qu'on vît tout au moins la partie postérieure de leurs têtes, il a placé les nimbes de l'autre côté, de telle sorte qu'ils paraissent se coller sur leurs visages. Cette même disposition se retrouve dans *la Pentecôte*. Du reste, à l'exception de saint Jean qui repose sur la poitrine du Christ, les attitudes sont monotones et sans intérêt. *Le Portement de Croix* manque de vie et de mouvement. Dans *la Crucifixion* même, les groupes latéraux ne sont pas assez fortement reliés à

la partie centrale et les personnages n'ont pas toute l'expression dramatique qu'on s'attendrait à rencontrer ici. Parmi les compositions secondaires, plus d'une aussi prête à la critique. On a supposé, il est vrai, que, à partir de la fresque qui représente *le Christ chassant les marchands du Temple*, Giotto avait, au moins dans l'exécution, eu souvent recours à la main de ses élèves. Il ne faut donc point, comme on le fait souvent, admirer en bloc et de parti pris; mais, en dépit des faiblesses et des imperfections, sans cesse éclate le génie vigoureux de l'artiste.

On a souvent cité, et avec raison, *la Résurrection de Lazare* comme une de ses plus belles compositions (pl. p. 85). Lazare est debout à droite; il sort de la tombe; il est enveloppé de bandelettes, pâle, émacié, et comme engagé encore à demi dans ce monde mystérieux de l'au-delà d'où vient de l'évoquer la parole du Christ. Cependant, son corps n'a déjà plus la rigidité cadavérique, la vie de nouveau y circule, les jambes ont un mouvement de flexion, les bras remuent sous les bandelettes qui les enserrent. Giotto l'a placé en évidence, entre un personnage qui le regarde et un autre, la tête voilée, qui le débarrasse de ses bandelettes. Dans un coin, il a introduit un de ces détails pittoresques qui donnent le sentiment de la réalité : deux ouvriers posent à terre la pierre du sépulcre qu'ils viennent d'enlever. A gauche, suivi de quelques apôtres, le Christ, calme et digne, s'avance en levant le bras pour bénir : ses vêtements aux couleurs vives,

robe rouge et manteau bleu, soulignent encore l'importance de son rôle. Madeleine et Marthe sont prosternées à ses pieds. Les deux groupes s'opposent avec simplicité et grandeur. Pour les relier, Giotto a mis au centre, mais au second plan, un groupe de spectateurs; en tête, l'un d'eux stupéfait se penche pour voir mieux Lazare, tandis que son bras droit étendu exprime la vivacité de sa surprise. Il n'est pas un détail, pas un geste qui ne concoure à l'action dramatique.

Ailleurs, dans *le Baiser de Judas*, Giotto rompt avec la composition que les Byzantins avaient adoptée, qu'on trouve par exemple à Saint-Marc de Venise, et que Cimabue avait conservée à Assise : au lieu de placer d'un côté les soldats, de l'autre le Christ et Judas, il a cherché à rendre une mêlée confuse dans la nuit, à la lueur des torches, où les soldats brandissent les lances, tandis que les disciples s'arment de ce qui leur tombe sous la main, bâtons ou pelles. *le Couronnement d'épines*, où le Christ est entouré de ceux qui l'insultent et le frappent, tandis que les prêtres assistent à ses tortures et le montrent du doigt, est aussi d'une expression pathétique profonde (pl. p. 89). Mais je citerai surtout comme un chef-d'œuvre d'émotion douloureuse *la Déposition* (pl. p. 93). Le corps, qui vient d'être détaché de la croix, n'est pas encore un cadavre rigide; les membres restent souples, la sensibilité semble seulement assoupie et l'ensemble de la figure exprime la lassitude et l'an-

goisse des dernières souffrances. Autour se groupent, avec une admirable variété, toutes les attitudes de la douleur. A droite, un vieillard et un homme mûr, qui ont l'expérience des tristesses humaines, contemplent ce spectacle avec une résignation silencieuse. Au contraire, saint Jean, qui est jeune et moins maître de ses sentiments, se penche en avant dans un mouvement violent et rejette ses bras en arrière avec un grand geste. A gauche, une femme joint les mains dans une attitude d'indicible souffrance; elle regarde ce corps saignant et torturé, mais on dirait qu'elle n'ose encore s'en approcher. La Vierge a soulevé la tête du Christ qui se renverse; elle l'entoure de ses bras, elle fixe ardemment ses regards sur ce pâle visage. Marie-Madeleine, assise à terre, a pris sur ses genoux les pieds qu'autrefois elle oignait de parfums; elle en contemple les blessures, la tête penchée, dans une attitude où on sent autant d'amour respectueux que de désespoir. Il n'est pas jusqu'aux femmes vues de dos, affaissées dans leurs grands manteaux, dont l'attitude ne soit si expressive et si juste qu'il semble qu'on devine leurs visages et qu'on entende leurs sanglots.

A cette même époque, au XIIIe siècle, et peut-être sous l'influence franciscaine, naissaient en Italie les représentations sacrées. Lorsque saint François célébra, en 1223, au Castello di Greccio, cette fête de Noël que Giotto a retracée sur les murs de l'église

supérieure d'Assise, il organisa peut-être la première représentation scénique de la Nativité que nous connaissions en Italie. Par une singulière coïncidence, une des premières mentions de ce genre se rapporte à une représentation de la Passion et de la Résurrection du Christ, qui eut lieu dans la banlieue de Padoue en 1244. Les fêtes de ce genre se célébraient, dès le milieu du XIIIe siècle, en bien d'autres lieux, et notamment en Toscane. Le cycle, en même temps, s'étendait : ce n'était plus seulement la Passion et la Résurrection, mais d'autres événements de la vie du Christ et de la Vierge, le Jugement dernier, qu'on représentait. Vers 1260, en Ombrie, l'étrange mouvement des Flagellants, qui se rattache au mouvement franciscain, donna naissance aux chants sacrés populaires connus sous le nom de *laudes*. Bientôt les chanteurs revêtirent des costumes qui rappelaient les personnages sacrés qu'ils interprétaient; au chant ils joignirent les gestes, et la *laude* devint un véritable drame lyrique. Parmi ces *laudes*, celles qui se chantaient et se jouaient le Jeudi et le Vendredi saints, la Passion, la Lamentation de la Vierge, étaient surtout chères à la piété populaire et remuaient profondément les âmes. Plus tard apparurent à Florence les *Sacre Rappresentazioni*, qui se célébraient à l'occasion de la fête de saint Jean. Ainsi, sous des formes encore rudimentaires et incomplètes, les grands événements de la vie du Christ apparaissaient aux fidèles, non plus comme des récits litur-

giques, mais comme de véritables drames vivants et pathétiques, dont les acteurs parlaient l'idiome populaire familier à tous[1]. Giotto a vu ces spectacles; il s'en est sans doute inspiré, et c'est là encore une des données les plus importantes dont il faut tenir compte, si l'on veut comprendre comment il a renouvelé et vivifié l'iconographie chrétienne.

J'ai insisté surtout jusqu'ici sur l'énergie dramatique que Giotto montre ici comme il l'avait montrée à Assise dans les scènes de la vie de saint François. Mais il fait une part plus grande aux compositions d'un sentiment doux et tendre. Les scènes tirées de la vie de la Vierge en offrent de nombreux exemples. Voici *le Songe de Joachim* (pl. p. 69) : un vieillard qui dort, accroupi sur le sol à l'entrée d'une cabane, deux bergers qui gardent leur troupeau, un ange qui plane dans les airs et se dirige vers Joachim; avec ces données si simples, Giotto a composé une idylle dont, malgré son inhabileté à rendre un paysage, il se dégage une fraîcheur rustique. Dans *la Présentation de la Vierge au Temple*, l'enfant qui

1. Sur ces origines du théâtre italien, voyez d'Ancona, *Origini del teatro italiano,* 2e édit., t. I, 1891. M. Gebhart (*l'Italie mystique,* p. 271 et suiv.) a déjà montré avec justesse que, dans cette traduction des scènes évangéliques, et notamment des scènes de la Passion Giotto s'est inspiré des mêmes sentiments que les auteurs des laudes et des mystères. M. Mâle, dans de remarquables études, a récemment prouvé quelle avait été en France, au XIVe et au XVe siècles, l'influence du théâtre sur la peinture; il est à souhaiter que ces études soient étendues à l'Italie.

gravit les degrés, la mère qui derrière elle la soutient, le vieux grand-prêtre qui l'accueille forment un groupe charmant de vérité et de grâce. Mais rien n'égale *le Cortège nuptial de la Vierge* (pl. p. 77). La Vierge qui s'avance, précédée du groupe des musiciens et de saint Joseph, suivie des femmes, est ce que Giotto a imaginé de plus exquis comme harmonie de mouvements et comme élégance.

Que d'exemples à citer ! Joachim et Anne se rencontrent à la Porte d'Or (pl. p. 73) : dans la figure de la femme, Giotto a mis la tendresse dévouée et la confiance ; dans celle de l'homme, l'affection grave et protectrice du vieillard. Quelle expression profonde dans ce groupe de *la Visitation* (pl. p. 81), où la Vierge et Élisabeth se penchent l'une vers l'autre, s'interrogent et se répondent affectueusement du regard, comme pour lire au fond de leurs âmes ! Plus loin, la Vierge de *la Nativité*, étendue sur le roc, à peine abritée sous une toiture ouverte aux vents, toute endolorie encore, se soulève pour poser l'Enfant avec un mouvement délicat et tendre. Puis elle fuit en Égypte et, tandis que les artistes byzantins l'installaient sur l'âne, raide et digne, comme sur un trône, ici c'est réellement une jeune femme dont le corps suit l'allure de la monture. Ailleurs encore, dans *l'Ascension*, la mère, enfin triomphante après tant d'angoisses, rayonne d'une admirable expression de foi et de sincérité. Ainsi Giotto invente des attitudes, des gestes que sans cesse on répétera après lui;

d'autres y mettront plus d'art, je ne sais si jamais on y mettra plus de naturel et de vérité.

Donc, si c'est bien le même peintre qui a travaillé à Assise et que nous retrouvons ici, si on reconnaît ses qualités et même ses procédés, d'une œuvre à l'autre il s'est modifié. Il s'est assoupli et tempéré ; il a conservé sa vigueur, mais il l'enveloppe de formes moins âpres. Autant qu'à l'expression des passions violentes, il s'attache à ces manifestations de sentiments dont l'expression est plus mesurée et comme plus intime. Il est aussi plus sensible à la grâce de la démarche d'une jeune fille, d'un geste d'enfant, à la beauté d'un visage.

Cette préoccupation se montre dans les types mêmes de ses personnages. Ils semblent appartenir à deux familles différentes : les uns, étroitement apparentés à ceux d'Assise, sont courts, la tête assez lourdement construite, avec une forte mâchoire accentuée, un menton très accusé, le nez fort, les yeux longs et bridés, mais peu ouverts. D'autres, au contraire, sont plus élancés, d'allure plus élégante. Parfois, pour un même personnage, deux types alternent. La Vierge, alors qu'elle se marie, est une jeune fille grande, svelte ; telle on la retrouve dans *la Présentation au Temple*. Elle apparaît sous d'autres traits dans *l'Annonciation*. Ici Giotto a accepté la tradition, qui d'ailleurs se maintiendra, de placer l'ange à gauche et la Vierge à droite, mais il a renouvelé le sujet par l'expression qu'il a donnée aux figures. Les Annon-

ciations byzantines sont souvent banales et sans accent ; à Sienne et même à Florence, l'ange, aimable et souriant, affectera parfois les allures d'un galant messager, la Vierge celles d'une noble demoiselle qui minaude. A Padoue, la Vierge est une fille du peuple, saine et robuste, qui ne songe point aux belles manières. Agenouillée, les bras croisés sur la poitrine, elle écoute avec recueillement : il semble qu'elle ait conscience du terrible drame auquel sa vie sera mêlée; on sent, en la regardant, qu'elle est déjà mûre pour les rudes épreuves et les souffrances. Giotto excelle d'ailleurs à rendre la piété grave et la prière, et l'on peut rapprocher de cette figure de la Vierge celle de sainte Anne, alors que l'ange lui apparaît : des deux côtés, c'est la même sincérité profonde dans la foi.

Le Christ, saint Jean-Baptiste, les apôtres les plus connus ont droit à des traits individuels. Giotto leur garde ceux que leur attribuait la tradition, mais avec un visible souci de donner à ceux du Christ plus de noblesse et de beauté. La tête de Judas est d'une brutalité sauvage. Les vieillards se reconnaissent à leurs cheveux blancs et à leur barbe blanche. La préoccupation est plus marquée qu'à Assise d'accuser les différences : on voit apparaître assez souvent des adultes à la barbe brune, aux traits fortement accusés. Parfois le goût de la réalité s'accentue plus encore. Dans *les Noces de Cana*, un gaillard, le majordome sans doute, à l'énorme bedaine, au

masque vulgaire, l'occiput serré dans un bonnet, boit, avec une satisfaction visible, un grand verre de vin. Dans *le Couronnement d'épines* figure un nègre, à la tête crépue et lippue, dont Giotto a cherché à faire ressortir le teint noir en l'habillant d'une tunique blanche (pl. p. 89. Il veut aussi, par les attitudes aussi bien que par le costume, marquer la profession, le genre de vie : tels, dans *le Songe de Joachim,* les deux bergers, l'un tout encapuchonné, l'autre coiffé d'un grand chapeau rustique et appuyé sur un long bâton. Dans *l'Adoration des Mages*, le plus jeune des rois, un enfant encore, aux traits fins et charmants, drapé dans un long manteau, a déjà, malgré sa physionomie candide, l'air grave d'un conducteur d'hommes. Derrière lui, deux chameaux, certainement copiés sur le vif, décèlent en Giotto la recherche du détail exotique lorsqu'il est bien à sa place et qu'il ajoute au caractère de la scène.

En général, les personnages sont fort simplement vêtus. A Assise, représentant des événements contemporains, il avait adopté les costumes de son temps. A Padoue, il garde ceux dont il était d'usage d'habiller les personnages de l'Ancien et du Nouveau Testament. Mais aux plis étroits, symétriques et conventionnels dont la tradition les emprisonnait le plus souvent, il substitue d'amples et souples étoffes de laine, qui se drapent naturellement et sans raideur. Ici encore il se rapproche des sculpteurs pisans; il a pu s'inspirer de leurs œuvres ou subir l'influence

des monuments antiques, mais il semble aussi qu'il se soit rendu compte par lui-même de l'aspect d'une étoffe largement et naturellement drapée.

Ainsi figurés, ainsi vêtus, les personnages de Giotto sont vrais jusque dans la façon dont ils tiennent au sol. Avant lui, ceux que les peintres plaçaient sur le sol n'en prenaient point réellement possession; ils en paraissent détachés. Les personnages de Giotto foulent la terre ; il sait comment il faut représenter les pieds, soit qu'ils posent immobiles, soit qu'ils se soulèvent et fléchissent pour la marche. De même, si une figure est agenouillée (Marie Madeleine dans *la Résurrection*, la Vierge et le personnage de droite dans *l'Ascension*), elle porte franchement sur le sol. Au surplus, il ne cherche pas à esquiver les difficultés. Une attitude l'a-t-elle frappé? S'il croit qu'elle convient dans une de ses compositions, bravement il cherche à la reproduire. Qu'on examine, dans *l'Apparition du Christ*, le groupe des soldats endormis auprès du tombeau. Deux, vus de face, ont la tête renversée en arrière; l'attitude est naturelle, mais l'expression en était ardue pour un art encore inexpérimenté. Giotto s'y est essayé avec tant de sincérité que, dans l'ensemble, l'effet est juste, bien que la science des raccourcis y manque.

Le cadre même des compositions est plus simple qu'à Assise, l'ornementation moins riche. Non seulement l'architecture n'y a qu'une part plus restreinte, mais la physionomie locale y apparaît moins. Sans

doute, on en peut citer des exemples contraires : dans *la Rencontre d'Anne et de Joachim*, une porte de ville italienne qui s'ouvre entre deux tours couronnées de loggias, et, dans le bas, des murs en bossage ; dans *le Massacre des Innocents*, un baptistère et une chaire extérieure ; dans *les Marchands chassés du Temple*, une construction florentine. Mais ce sont là des exceptions. Plus de villes qui s'étagent sur les collines, plus de palais toscans ou ombriens, plus de façades d'églises romanes ou gothiques minutieusement ouvragées, mais des constructions en quelque sorte neutres et qui n'attirent pas l'attention. A Assise, Giotto avait trouvé logique et naturel de représenter sur des places locales, dans des édifices locaux, les scènes qui s'y étaient passées moins d'un siècle auparavant. Ici sans doute il a hésité à transporter hardiment l'Évangile en Italie, comme le feront ceux qui viendront après lui. D'ailleurs, le champ dont il disposait pour chacune de ses compositions était moins vaste et, pour ne point diminuer l'importance des scènes évangéliques, il devait éviter de les encombrer de détails d'architecture. Quant au paysage, il est aussi vague qu'à Assise, bien que quelques critiques, désireux de tout admirer dans Giotto, y aient découvert des mérites qui m'échappent.

Une conséquence de cette simplicité décorative est que, dans la plupart des compositions, le fond bleu tient une grande place. Et comme, d'autre part, la voûte est bleue, sauf les médaillons et les

étoiles qui s'y détachent, on reçoit, en entrant dans la chapelle, une vive impression de fraîcheur et de clarté : les figures baignent dans la lumière. Comme à Assise, Giotto ignore les nuages ; jamais ils ne viennent ternir l'azur de son ciel, car les taches blanches qui le maculent me paraissent être partout la conséquence de la détérioration des fresques. Comme à Assise aussi, très souvent les constructions, les personnages, ne font point d'ombre, et, quand l'ombre existe, elle a été sommairement observée.

Dans la mesure restreinte où on peut parler de tonalités, à propos de peintures si souvent retouchées, je retrouve ici la préoccupation de donner de l'accent à une composition à l'aide de draperies d'un rouge intense et franc : Giotto en revêt une ou deux des figures principales, ou encore un personnage placé au centre. Ainsi le Christ, le grand-prêtre, ont presque toujours des tuniques ou des manteaux rouges ; la Vierge est vêtue de rouge dans *la Visitation*, dans *les Noces de Cana*. Au début, Giotto n'avait pas employé ce procédé : aussi les premières compositions de l'histoire de la Vierge sont pâles, les figures s'y détachent moins bien. Promptement il dut sentir le besoin d'y revenir. D'autre part si, d'une manière générale, son coloris ne s'est point transformé, cependant il fait une plus large part aux tonalités douces, il a plus souvent recours au blanc, au rose.

Les compositions qu'on vient d'étudier sont entourées de bordures qui méritent l'attention par

la complexité d'influences qui s'y montre. Des imitations d'incrustations de marbres, de verres colorés, rappellent encore l'ornementation de l'école des Cosmati, tandis que, sur des fonds rouges, se détachent des feuillages stylisés selon le goût antique. Dans ces bordures s'intercalent des médaillons aux formes géométriques. Il en est qui sont déterminés par l'intersection de quatre cercles, et dont l'origine gothique n'est point douteuse, car on les rencontre souvent dans l'art français du XIIIe siècle. D'autres, plus curieux encore, sont formés par un carré dont les quatre côtés sont flanqués de demi-cercles. On les retrouvera tels quels au Baptistère de Florence, sur la porte de bronze qui porte la date de 1330, encadrant les compositions et les figures d'André de Pise. Ainsi introduits dans l'art toscan, ces médaillons s'y répéteront si souvent qu'on les considère volontiers comme un des traits de son ornementation. Et cependant, ici encore, la provenance gothique et septentrionale est certaine.

Dans ces médaillons, Giotto a placé non seulement des bustes d'apôtres et de saints, mais de petites scènes, *la Création de l'homme*, *Moïse recevant les tables de la Loi* ou *faisant jaillir l'eau du rocher*, *Élie emporté au ciel sur un char de feu*, *Jonas englouti par une baleine, la Circoncision,* de nombreux bustes de prophètes, de saints, etc. Les compositions, enserrées sur un champ aussi étroit, y sont réduites aux traits essentiels ; souvent même les personnages n'y

sont vus qu'à mi-corps. Le mérite artistique n'en est qu'accessoire, et sans doute le maître s'est contenté de donner des indications à ses auxiliaires, mais on a signalé avec raison la relation que Giotto établit entre chacun de ces petits sujets et les scènes des grandes compositions voisines : ainsi *Moïse qui fait jaillir l'eau du rocher* est auprès des *Noces de Cana*, *la Création de l'homme* auprès de *la Résurrection de Lazare*, *Élie enlevé au ciel* auprès de *l'Ascension*, *Moïse qui reçoit les tables de la Loi* auprès de *la Descente du Saint-Esprit*. La décoration de l'église était donc un ensemble où Giotto n'avait laissé aucune place à la fantaisie, et, tout pénétré de l'esprit symbolique du moyen âge, il avait, comme les docteurs et les prédicateurs, institué un parallélisme entre les événements de l'Ancien et du Nouveau Testament.

Au-dessous de ces peintures, au bas des deux parois latérales de la nef, servant en quelque sorte d'assises à l'ensemble de la décoration, se trouvent à droite les personnifications des *Vertus*, à gauche celles des *Vices*. Elles se correspondent et s'opposent les unes aux autres : l'Espérance et le Désespoir; la Charité ou plus exactement la Bonté (*Caritas*), et l'Envie; la Foi et l'Incrédulité ; la Justice et l'Injustice ; la Modération et la Colère ; le Courage et l'Inconstance ; la Prudence et la Folie. Elles contrastent par la couleur même avec les fresques placées au-dessus : ce sont de simples grisailles. En outre, la façon dont elles sont disposées dans des encadre-

ments ou sous des arcades, les attitudes, le style même des figures, tout fait songer à la reproduction par le pinceau d'œuvres de la sculpture (pl. p. 97).

L'idée de personnifier les vertus et les vices remonte aux premiers temps du christianisme ; au IVe siècle, elle a inspiré l'étrange poème latin, la *Psychomachie*, où Prudence voulut retracer leur combat. En Occident, les écrivains se plurent, d'âge en âge, à traiter ce sujet, et de bonne heure les artistes s'y essayèrent à leur tour. Les cathédrales de Paris, de Chartres, d'Amiens, en offrent de remarquables exemples ; douze Vertus et douze Vices y figurent. Pour la plupart, ce sont ces Vertus et ces Vices qu'on retrouve chez Giotto, et si l'on ajoute qu'auparavant en Italie, on ne rencontre nulle part ce cycle se développant avec cette richesse sur une œuvre d'art, aucun doute n'est possible : Giotto procède ici des sculpteurs français dont le génie s'affirmait avec tant d'éclat au XIIIe et au XIVe siècles. Est-il allé plus loin et leur a-t-il emprunté la forme même de leurs allégories ? Il faudrait, pour arriver à des conclusions précises, comparer les figures de Giotto avec toutes les œuvres de l'art occidental où ces mêmes sujets sont traités. Ce qu'on peut dire du moins, c'est que, à côté de ressemblances, des différences notables existent entre les motifs auxquels il s'est arrêté et ceux qu'avaient adoptés les sculpteurs de Paris, de Chartres et d'Amiens. Ici encore, il paraît certain que

Giotto n'a point servilement copié ses devanciers, mais qu'il a su inventer et innover.

L'Espérance, comme sur les bas-reliefs des cathédrales, tend la main vers une couronne, mais Giotto en fait une figure ailée, qui semble se détacher du sol et s'élever vers cette récompense que lui tend un ange. Quant au Désespoir, il l'associe, comme les sculpteurs que je viens de citer, à l'idée du suicide, mais, tandis que chez eux la figure allégorique se perce d'une épée, à Padoue elle se pend. A Paris, à Amiens, à Chartres, l'Idolâtrie est figurée par un homme qui adore une idole velue. A Padoue, elle tient dans une main une élégante statuette, où se reconnaît le souvenir d'une œuvre antique. La Justice est une femme grave et noble, la tête ceinte d'une couronne; elle est assise sur un trône que surmonte un dais gothique : dans un des plateaux de sa balance, une Victoire, imitée d'un bronze ou d'une médaille antique, tend une couronne à un artisan au travail; dans l'autre, un bourreau se prépare à trancher la tête à un criminel agenouillé. C'est encore d'une inspiration antique que procède le bas-relief qui se développe au bas du trône où siège la Justice et qui représente des chasseurs, des femmes qui dansent, des voyageurs qui cheminent. En France, la Force, ou plutôt le Courage, est une guerrière armée de l'épée, de la cotte de mailles, du bouclier, du casque; telle elle apparaît à Padoue, mais, sur sa tête et ses épaules, Giotto, par un souvenir antique, jette la

peau de lion d'Hercule. L'Injustice est de conception toute italienne : c'est un de ces tyrans violents et cruels dont le costume même indique le caractère réel ; la figure est dure et soupçonneuse ; une main serre l'épée, l'autre une lance armée d'un crochet ; des arbres lui forment comme une enceinte ; sur le soubassement de son siège, un bas-relief représente des scènes de vol et de carnage (pl. p. 97). On trouve ici des thèmes qu'Ambrogio Lorenzetti développera dans ses fresques du *Bon* et du *Mauvais Gouvernement* au palais communal de Sienne.

Dans les sculptures de nos cathédrales, on reconnaît la Prudence au serpent qui orne son bouclier. L'allégorie giottesque est plus subtile et plus complète : la Prudence a un double visage, d'un côté celui d'une jeune femme, de l'autre celui d'un vieillard barbu. C'est une studieuse personne, assise dans une chaire, devant un pupitre sur lequel s'ouvre un livre ; elle tient d'une main un compas, de l'autre un miroir où elle lit l'avenir. Quant à la Folie, tandis qu'en France elle apparaît ordinairement sous les traits d'un homme mal vêtu, tenant un bâton à la main et poursuivi à coups de pierres, Giotto en a fait une sorte de sauvage, aux vêtements bizarrement déchiquetés, la tête ornée d'une couronne de plumes, mais qui lui aussi brandit un bâton.

Je n'ai signalé ici que quelques traits de ces figures ; quand on les étudie de plus près, on y trouve une foule de détails subtilement multipliés,

et dont l'interprétation est parfois difficile. Giotto, d'ordinaire si simple et si vivant, a cédé au goût de son époque pour les allégories compliquées, et même, craignant sans doute qu'on n'en comprît point toutes les intentions, il avait peint au-dessous des légendes latines rythmées. Malheureusement, elles ont été en grande partie détruites. Ce qu'il est plus intéressant de mettre en lumière, c'est le soin avec lequel il a coordonné toutes les parties de son œuvre. Les *Vertus* et les *Vices*, qui sont comme le fondement de la vie chrétienne, forment le soubassement de la décoration ; mais, d'autre part, elles se rattachent au Jugement dernier, qui se développe au-dessus de la porte d'entrée : comme on l'a remarqué avec raison, les *Vertus* sont placées du même côté que les Élus, les *Vices* du même côté que les Damnés.

Le Jugement dernier se divise en trois étages. Tout en haut, des deux côtés de la fenêtre, s'étend le ciel ; deux anges en ouvrent les portes et déploient un grand cartel sur lequel sont représentés à droite le soleil, à gauche la lune. Au-dessous, sur huit rangs de profondeur, se groupent des chœurs d'anges guerriers, avec des bannières, des lances et des boucliers. Ils forment la garde d'honneur du Christ assis dans une auréole qu'entrouvrent d'autres anges, dont deux sonnent de la trompe pour annoncer la venue de l'heure fatale. Les apôtres, aux deux côtés du Christ, constituent le Sénat céleste. Immédiatement au-dessous, deux anges soutiennent une grande

croix qui sépare les élus des damnés. A gauche, au-dessous des apôtres, s'avancent les saints, les martyrs que désigne leur nimbe; la Vierge est en tête, puis la foule des élus, moines, femmes, bourgeois, que conduisent des anges. Tout à l'angle, une figure coiffée d'un béret passe pour être le portrait de Giotto lui-même. Enfin, du même côté, au pied de la croix, Enrico Scrovegni, vêtu d'une longue robe, coiffé d'une toque, avec l'aide d'un prêtre agenouillé comme lui, soutient le modèle de l'église qu'il vient de construire; il le présente à trois jeunes femmes nimbées, dont l'attitude et les traits sont d'une exquise élégance (pl. p. 101). Sont-ce des saintes chargées à leur tour de remettre au Christ ou à la Vierge l'offrande de Scrovegni, ou faut-il y voir, comme on l'a proposé, les trois Vertus théologales [1], la Foi, l'Espérance et la Charité?

De l'autre côté s'étend l'Enfer. Un fleuve de feu, qui part du bas de l'auréole où se trouve le Christ, l'enveloppe. Satan y trône, énorme, horrible, la tête velue et cornue. Il déchire à belles dents un damné, il en serre un dans chacune de ses mains; ses pieds crochus en torturent un autre, qui est couronné; il est assis sur deux dragons qui dévorent aussi des

1. D'après Moschetti, qui soutient cette opinion (ouvr. cité, p. 60 et suiv.), la figure centrale qui reçoit le modèle de l'église, serait la Charité, parce que l'église s'appelait d'abord S. Maria della Carità, ou plutôt ce serait la Vierge en tant que Santa Maria della Carità, c'est-à-dire en tant que patronne de l'église. M. Venturi veut, lui aussi, y reconnaître la Vierge.

malheureux. Tout autour, ce sont des scènes de tortures que l'imagination de Giotto s'est ingéniée à varier; mais l'exécution en est molle, et on a supposé que le maître avait dû l'abandonner à ses élèves.

Telle est la composition dans ses traits essentiels. Longtemps on a cru que Dante, s'étant trouvé à Padoue en même temps que Giotto, avait été ici son inspirateur et qu'on pouvait reconnaître dans ce Jugement dernier les traces des conceptions de la *Divine Comédie*, bien que le poème n'ait vu le jour que plusieurs années après. Mais les ressemblances qu'on a signalées sont peu nombreuses et s'expliquent par l'existence de légendes et de traditions antérieures, auxquelles l'un et l'autre auraient fait des emprunts, tels que *la Vision de Tundal* et *le Purgatoire de saint Patrice*. Déjà, d'ailleurs, on donnait des représentations du Jugement dernier. A Florence, au mois de mai 1304, Giotto put voir celle qui avait été organisée sur l'Arno : on reproduisit les supplices de l'Enfer sur des échafauds que supportaient des barques. L'affluence de la foule fut telle que le pont *alla Carraja* s'écroula sous son poids et que beaucoup de gens périrent [1].

Si Giotto s'est inspiré de ces récits et de ces fêtes populaires, il dépend aussi, et dans une large mesure, des œuvres d'art où ce sujet avait déjà été traité. Elles étaient nombreuses. Dans ces siècles du moyen âge, où la religion vivait de terreur plus que

1. Giovanni Villani, l. VIII, c. 70.

d'amour, où les âmes s'apeuraient dans l'épouvante des peines futures, où les prédicateurs s'exerçaient à dépeindre sous les plus sombres couleurs les supplices infernaux et la venue du Dieu vengeur, le Jugement dernier était, en Occident comme en Orient, un des thèmes préférés de l'art. Ces peintures, ces sculptures, que notre curiosité analyse et compare, ont autrefois glacé d'effroi les fidèles qui les contemplaient et hanté leurs rêves, alors qu'ils s'attendaient au son terrible de la trompette qui secouerait leur dernier sommeil[1].

En France, à l'époque romane, au fronton des églises, apparaît sans cesse le Jugement dernier. En Italie, où, on le sait, la sculpture s'est développée plus tardivement qu'en France, on le trouve à la fin du XIIe siècle, dans les sculptures du baptistère de Parme par Benedetto Antelami, composition restreinte, mais qui procède des œuvres françaises. Nicolas de Pise l'a introduit dans la décoration des chaires de Pise et de Sienne, Jean de Pise dans celle de la chaire de S. André à Pistoia (1303) et du Dôme de Pise [2].

1. Mâle, *l'Art religieux du XIIIe siècle en France,* p. 454. On y trouve une excellente étude sur le Jugement dernier dans l'art roman et dans l'art gothique.

2. Marcel Reymond, *la Sculpture florentine,* t. I, 1897, p. 41, 61, 75. Antérieurement au bas-relief d'Antelami, on trouve çà et là des éléments isolés du Jugement dernier et de l'Enfer (voyez les monuments publiés par M. Venturi, *Storia dell' arte italiana,* t. III, 1904, fig. 113, 119).

Entre ces compositions et celle de Giotto, des analogies existent ; bien des traits se retrouvent de part et d'autre. Cependant, quand on poursuit la comparaison, les différences frappent encore plus que les ressemblances. Ici, ce n'est point des œuvres françaises que procède Giotto, mais plutôt de l'art byzantin où le Jugement dernier avait pris une autre physionomie [1]. Les conceptions byzantines, pour ce sujet comme pour bien d'autres, s'étaient introduites en Italie ; on en retrouve la trace, plus ou moins accentuée, à S. Angelo in Formis, près de Capoue, à Torcello, près de Venise, dans les mosaïques du baptistère de Florence (XIIIe siècle) et dans certains détails iconographiques du Jugement dernier de Cavallini à Sainte-Cécile du Transtévère.

Giotto les a partiellement adoptées et c'est ainsi qu'on a pu dire que *le Jugement dernier* de S. Maria dell' Arena était « une composition byzantine à demi dépouillée des motifs byzantins ».

Aux données traditionnelles, quelle qu'en fût l'origine, Giotto a-t-il ajouté quelque chose de nouveau?

1. Voyez surtout Bertaux, *Santa Maria di Donna Regina e l'arte senese a Napoli nel secolo XIV,* 1889, publié par la *Società napoletana di storia patria.* On y trouvera, utilisés et discutés avec beaucoup de soin et la connaissance personnelle des monuments, tous les travaux sur cette question (p. 85 et suiv.). Il faut aussi consulter le *Guide de la peinture byzantine,* bien que la rédaction en soit postérieure à l'époque qui nous occupe (Didron, *Manuel d'iconographie chrétienne,* 1845, p. 262 et suiv.).

Si l'on en excepte le groupe si plein de vie et de charme des trois figures debout du donateur et du prêtre, sa part d'invention est fort modeste.

Cette fresque du *Jugement dernier* n'est donc, ni par la composition, ni par l'exécution, une des grandes œuvres de Giotto, et il est probable que ses auxiliaires et ses élèves y ont largement collaboré. On a remarqué, d'ailleurs, que les peintres qui procèdent de Giotto lui ont été moins fidèles quand ils ont traité ce sujet que quand ils ont retracé les scènes évangéliques. L'auteur du Jugement dernier et de l'Enfer au Campo Santo de Pise; Andrea Orcagna, à S. Maria Novella de Florence; Taddeo di Bartolo à la Collégiale de S. Gimignano, ont changé profondément les données du maître.

J'ai noté la différence générale d'aspect que présentent les peintures de Padoue, comparées à celles d'Assise. Il se pourrait qu'elles tinssent en partie à la façon dont Giotto aurait modifié les procédés de la fresque. A Assise, il semble qu'il était resté à peu près fidèle à la technique des artistes qui l'avaient précédé. Mais, peut-être, il avait été amené depuis à en reconnaître les défauts et notamment à abandonner l'emploi de ces couches de tons sombres que les Byzantins et leurs élèves commençaient par étendre sur l'enduit. Chaque atelier avait alors ses procédés, ses secrets, qu'on se transmettait de génération en génération. Nous avons sur ceux de Giotto des renseignements intéressants. A la fin du XIVe siècle,

habitait à Padoue un peintre toscan, Cennino Cennini, qui composa un *Livre de la peinture,* c'est-à-dire un traité technique fort précieux, où il expose tout ce qui concerne le dessin, la préparation des couleurs, le travail de la fresque, des tableaux, etc.[1] Dès le début de son livre, il explique comment il est le représentant des traditions giottesques. « Moi, Cennino Cennini, né à Colle di Valdelsa, fus formé aux secrets de l'art pendant douze ans par le fils de Taddeo, Agnolo de Florence, mon maître. Lui-même apprit son art de Taddeo son père. Taddeo eut pour parrain Giotto, qui le garda comme élève pendant vingt-quatre ans. Giotto changea l'art de peindre de grec en latin et lui donna la forme qu'il a aujourd'hui ; personne ne l'a mieux pratiqué que lui ».

On a cherché récemment, par un examen attentif des fresques, à se rendre compte mieux encore des procédés de Giotto[2]. Il commençait, semble-t-il, par étendre ses couleurs en demi-teinte, d'une façon uniforme, puis il obtenait les ombres en revenant avec un pinceau plus chargé de couleur ; enfin, là où l'ombre devait être plus épaisse, il mêlait à sa couleur un peu de noir ; là où il voulait indiquer des reliefs plus vive-

1. *Il libro dell' arte o trattato della pittura di Cennino Cennini,* éd. Milanesi, 1859; *Traité de la peinture* de Cennino Cennini, trad. française par Victor Mottez, 1858.

2. Moschetti (ouvr. cité, p. 120-123), dont je reproduis ici les observations. Une étude fort complète du coloris de Giotto se trouve dans Tikkanen, p. 34-39.

ment éclairés, il y mélait de la céruse. Rarement il se servait de couleurs différentes pour les lumières et pour les ombres. Quand des parties claires, étoffes, visages, extrémités, se détachaient sur un fond clair, il les cernait d'un trait sombre fortement accusé. On avait supposé que Giotto avait ensuite retouché ses fresques à sec, mais l'expérience prouve que les couleurs ne laissent aucune trace si on les frotte soit avec le doigt, soit avec un linge mouillé; elles sont intimement mêlées à l'enduit et y ont été appliquées par conséquent quand il était frais. Il ne faut faire d'exception que pour l'outre-mer, que Giotto a appliqué à sec, en le délayant dans de l'eau ou avec un peu de colle, le superposant à la couche d'autre couleur qu'il avait d'abord étendue à frais et qui, selon qu'elle était plus sombre ou plus claire, donnait à l'outre-mer plus de force ou de transparence. Mais il en est résulté que, en bien des endroits, l'outre-mer est tombé et que ce ton de dessous apparaît. Si aujourd'hui encore ces fresques ont tant d'éclat et de fraîcheur, cette expression devait être bien plus vive encore, quand partout l'outre-mer était en place et que brillaient les tons d'argent répandus sur les nimbes des apôtres, les étoffes et les ornements.

Giotto a certainement exécuté d'autres travaux à Padoue, peut-être même y fit-il plusieurs séjours. En 1440, un écrivain padouan, Michel Savonarola, dans un éloge de sa cité, allait jusqu'à affirmer qu'il y

avait passé « la plus grande partie de sa vie[1] ». Un autre padouan, Riccobaldo de Ferrare, qui fut le contemporain de Giotto et qui mourut en 1313, apprend qu'il exécuta des peintures dans le palais de la commune de Padoue et dans l'église des Franciscains[2]. Plus tard, Vasari écrit que Giotto demeura longtemps au Santo (Saint-Antoine) de Padoue et y peignit plusieurs chapelles. De tous ces travaux, rien de certain ne reste.

Il est fort possible qu'il ait travaillé dans d'autres villes du Nord de l'Italie. Vasari signale sa présence à Vérone, à Ferrare, à Ravenne; il y mentionne ses œuvres. Ce sont là des renseignements d'une exactitude trop douteuse pour qu'on puisse les retenir[3]. On lui a souvent aussi attribué, mais sans preuve suffisante, des figures d'évangélistes et de docteurs, fort défigurées par les restaurateurs, qui se trouvent dans une chapelle de Saint-Jean-l'Évangéliste à Ravenne.

1. *Commentarius de laudibus patavinis* dans Muratori (*Script.*, t. XXIV, p. 1170).

2. Voici ce témoignage contemporain qui est important : « Zotus pictor eximius florentinus agnoscitur... testantur opera facta per eum in ecclesiis minorum Assisii, Arimini, Paduæ ac per ea quæ pinxit in Palatio Communis Paduæ et in ecclesia Arenæ Paduæ. » (Muratori, *Script.*, t. IX.)

3. Vasari, par exemple, décrit longuement les peintures que Giotto aurait exécutées à Rimini et qui représentaient l'histoire de sainte Micheline ; or cette sainte est morte après Giotto.

CHAPITRE VI

LES NOUVEAUX TRAVAUX D'ASSISE

Ghiberti écrit dans ses *Commentaires* que Giotto peignit à Assise, dans la basilique de Saint-François, presque toute l'église inférieure, *quasi tutta la parte di sotto*. Il ne précise point davantage, mais il est certain que les peintures de la voûte qui se développe au dessus de l'autel, le bras droit du transept et les chapelles de Saint-François et de Sainte-Marie-Madeleine sont de style giottesque, et il est probable que le maître lui-même y a collaboré dans une certaine mesure.

A quelle date? Aucun document ne le dit. Je tiens pour vraisemblable, que ce nouveau séjour à Assise fut postérieur à ses travaux de Padoue. Si la chapelle de Saint-Nicolas a été décorée sous la direction de Giotto, il se placerait avant 1316. On a remarqué, en effet, que le frère de Napoleone Orsini, Gian Gaetano Orsini, qui devint cardinal en 1316, n'y est pas représenté avec la mitre cardinalice, mais en costume de frère mineur.

La plupart des écrivains qui se sont occupés de Giotto lui ont attribué les fresques qui décorent la voûte. Comme celles de l'église supérieure, ces peintures ont été retouchées, mais, semble-t-il, avec plus de prudence. La description de Scotti, Guardabani et Carattoli, dit à ce sujet : « Ces peintures sont dans un excellent état de conservation. Obscurcies par la fumée des cierges et de l'encens, elles furent, en 1738, nettoyées par Giovanni Stampa de Milan ».

Tout les distingue des scènes de la vie de saint François, même le lieu où elles se trouvent. Tandis que l'église supérieure est haute et s'emplit de lumière, que l'œil en saisit aisément le développement, l'église inférieure, basse, irrégulière, coupée de chapelles, est mystérieuse et toujours à demi envahie par l'ombre. Les rayons qui pénètrent par les baies étroites, selon les heures du jour, éclairent et mettent en valeur quelques peintures, quelques têtes, tandis que les autres, à demi perdues dans l'obscurité, attendent le moment où le soleil viendra les animer à leur tour. Qu'il y ait ou non songé, pour décorer la voûte de cette église mystique, l'artiste a traité les sujets qui pouvaient le mieux s'y adapter. Il n'a choisi ni des faits récents comme l'histoire de saint François, ni même des épisodes de l'histoire évangélique, mais des allégories toutes pénétrées de la poésie subtile des imaginations du moyen âge.

Saint François en est encore le héros, mais c'est

le souvenir de ses vertus monastiques, non point de son existence quotidienne, que le peintre veut évoquer : tour à tour *la Chasteté, la Pauvreté*, *l'Obéissance* de saint François revivent dans des drames mystiques, puis, dans une dernière composition, s'épanouit sa glorification. Bien que les personnages aient des formes humaines, nous sommes transportés dans le monde de l'irréel, des rêves et des ivresses mystiques.

De toutes ces allégories, encadrées de bordures d'un goût exquis et où se retrouve la connaissance de l'antique, *la Chasteté* (pl. p. 105) me paraît la plus riche et la plus belle. Une forteresse crénelée, flanquée de quatre tours, en occupe le fond ; au centre de l'enceinte, s'élève un campanile richement décoré, une bannière blanche flotte au sommet. Une baie s'y ouvre, élégamment décorée dans le style des Cosmati, où l'on aperçoit, à mi-corps, la pure et noble figure de la Chasteté qui prie. Deux anges volent vers elle ; l'un lui présente un casque, l'autre un vase où verdoie une plante. Sur le mur d'enceinte se penchent deux autres figures féminines, le Courage et la Pureté ; elles tendent à un jeune homme, qui va entrer au service de la Chasteté, l'épée, le bouclier, l'étendard, et relient ce qui se passe dans la forteresse à la scène qui se déroule au dehors. Ici, ce qui attire d'abord le regard, c'est le baptême de ce néophyte franciscain, plongé nu dans une vasque ; deux anges le lavent et le purifient ; deux autres tiennent

les vêtements dont il sera recouvert. Autour de ce groupe, prêts à repousser toute attaque, sont des guerriers à la barbe blanche, qui ont vieilli dans la lutte et qui sont armés de boucliers et de disciplines. Puis, à droite, à l'angle de la composition, trois anges, la tête coiffée du casque, accompagnent un personnage ailé, barbu, qui porte la robe et le capuchon monastiques et qui représente la Pénitence. Un des anges tient la croix, les tenailles et les clous, instruments de la Passion, un autre un vase d'eau bénite, un troisième la lance, tandis que la Pénitence brandit la discipline ; ils chassent l'Amour, figure ailée, nue, la tête couronnée de fleurs, les yeux bandés. Son carquois pend à un baudrier auquel sont attachés des cœurs humains ; une arbalète arme sa main gauche ; ses jambes se terminent par des pattes d'oiseau de proie. Il fuit vers des rochers où l'attend couchée l'Impureté, à tête de porc, qui lui tend les bras. Derrière l'Amour, la figure ailée de la Mort brandit sa faux, et de l'autre main saisit le bras de la Concupiscence que personnifie une autre figure ailée. A l'angle opposé, c'est un autre épisode, d'un caractère tout différent : un Franciscain, une Clarisse, un affilié du Tiers-ordre viennent de gravir les rochers où s'élève la forteresse : saint François les accueille et leur tend la main, accompagné d'anges dont l'un présente la croix aux nouveaux venus[1].

1. Guardabassi et ses collaborateurs (*Descrizione manoscritta*), Cristofani (*Storie d'Assisi*, p. 130) ont voulu recon-

Dans un autre compartiment, *la Pauvreté* (pl. p. 113), debout sur un rocher, occupe le centre. Elle est hâve et décharnée, ses vêtements sont en lambeaux, des buissons d'épines l'entourent, mais en la touchant se couvrent de roses. A ses pieds un chien aboie, un enfant lui jette des pierres, un autre brandit un bâton pour la frapper. Mais près d'elle est le Christ; il lui prend la main pour l'unir à saint François, qui lui passe au doigt l'anneau nuptial. De l'autre côté, se tiennent l'Espérance et la Charité (la Charité a ici le sens d'affection, de bonté) qui lui servent de dames d'honneur. La Charité, couronnée de fleurs, tient dans une main un cœur qu'elle offre à la Pauvreté. Tout autour se groupent les anges témoins de ce mariage mystique. Aux deux angles latéraux, sont retracés deux épisodes où se retrouve la même recherche des effets de contraste. A gauche, un jeune homme se dépouille de son manteau pour le donner à un vieux mendiant; un ange qui le guide et le conseille le prend par le bras pour lui montrer le groupe central. A droite, un autre jeune homme, un seigneur, qui tient un faucon sur le poing, sourit dédaigneusement, et d'une main fait la figue à saint François. Près de lui, deux autres personnages, un clerc et un moine, s'éloignent; l'un d'eux serre une bourse contre sa poitrine. Enfin, dans l'angle supérieur, planent deux

naître, dans la dernière figure de gauche, Dante vieilli par l'exil.

anges qui s'élèvent vers Dieu : l'un porte dans ses mains un vêtement rouge, l'autre la réduction d'un édifice auquel est attenant un jardin. Sans doute ces offrandes indiquent que le disciple de saint François doit renoncer à tous ses biens, et le vêtement rappelle ceux dont le saint se dépouilla lorsqu'il prit la Pauvreté pour épouse.

L'Obéissance est assise sous une loge d'architecture toscane. C'est un personnage ailé, d'aspect sévère, qui, le doigt sur la bouche, commande le silence et pose un joug sur la tête d'un moine agenouillé. Contre ce groupe central s'élance un monstre étrange, un Centaure, qui sans doute représente l'Orgueil. Mais à la gauche de l'Obéissance veille la Prudence, dont la tête porte un double visage, comme à Padoue, l'un jeune, l'autre vieux : un compas dans une main, elle tient dans l'autre un miroir dont l'éclat fait fuir l'Orgueil qui se cabre. A droite se tient l'Humilité, un cierge en main. Des anges agenouillés sont groupés des deux côtés. Sur le toit de la loge, saint François debout tient la croix et porte le joug que fixent des cordes ; deux mains qui sortent du ciel tiennent ces cordes, comme pour enlever le saint au ciel. A ses côtés, deux anges agenouillés portent des rouleaux de parchemin ouverts, peut-être la règle franciscaine.

Enfin, une dernière composition représente *Saint François assis sur un trône,* couvert de vêtements brochés d'or. De sa personne s'échappent des rayons

de lumière. Dans une main il tient la croix, dans l'autre un livre ouvert. Au-dessus de sa tête flotte une bannière décorée de l'image de la croix et d'étoiles. Tout autour du trône se groupent des anges qui chantent, jouent de divers instruments de musique.

De ces quatre compositions, les deux dernières me paraissent inférieures aux autres. La figure de saint François sur le trône est lourde et disgracieuse, et il y a quelque monotonie dans les groupes des anges. Dans *l'Obéissance*, les personnages placés sur la loggia surchargent la composition ; les lignes même de l'édifice s'accordent mal avec les lignes triangulaires du compartiment. Au contraire, *la Chasteté* et *la Pauvreté* témoignent d'une ingéniosité d'invention et de disposition, d'une habileté technique remarquables. L'artiste abordait ici un problème dont la solution est difficile : il s'agissait de décorer les quatre triangles sphériques d'une section de voûte d'arêtes. Les peintres qui avaient travaillé à la voûte de l'église supérieure tantôt l'avaient esquivé, en plaçant dans chaque compartiment un médaillon entouré d'anges, tantôt y avaient échoué, en déformant les lignes de leurs édifices ou des sièges sur lesquels ils avaient assis leurs personnages. Giotto, au contraire, s'en est tiré avec succès. Dans *la Chasteté* et *la Pauvreté*, de nombreux personnages sont groupés autour d'un motif central, de telle façon que les figures se prolongent jusqu'aux angles de base; d'autres motifs occupent l'angle supérieur du triangle : ainsi, le

champ du compartiment ne présente, au point de vue décoratif, ni trous, ni lacunes. Cependant, ces figures si nombreuses — on en compte au moins quarante et une dans la Pauvreté, — ces épisodes si variés, sont si bien disposés qu'il n'en résulte aucun désordre et que ces deux compositions sont des modèles d'heureux équilibre et d'intelligente symétrie.

Ce n'est pas un moindre mérite que d'avoir su donner tant de vie à des allégories par elles-mêmes froides et abstraites et d'en avoir fait de véritables drames. A ces traits, on reconnaît le même art que dans les scènes de la vie de saint François. A d'autres égards, les différences sont nombreuses : le peintre des scènes de la vie de saint François est rude, énergique, son dessin est dur, ses figures sont parfois gauches; au contraire, dans les allégories, se montre de plus en plus le souci de la beauté et de la grâce déjà sensible dans les fresques de l'Arena. Les attitudes ont une élégance toute nouvelle; les figures sont plus sveltes, elles ont une démarche souple, avec cette cambrure que l'art gothique avait de bonne heure adoptée et qui restera chère à l'art toscan.

Le contraste n'est pas moins grand si on compare le coloris des scènes de la vie de saint François et celui des allégories, bien qu'on ne le puisse faire qu'avec réserve, puisque les peintures de l'église supérieure ont été plus restaurées. En haut, les tons vifs s'opposent rudement les uns aux autres : ici, ces heurts sont évités et l'artiste recherche des tonalités

douces et fondues : le rouge écarlate qui, de l'autre côté, s'étale en larges draperies, n'apparaît plus ; les tons blancs, bleus, rose tendre, dominent. Les figures et les architectures se détachaient sur un fond d'or, mais l'or s'est écaillé ou a fortement bruni; peut-être aussi, pour en atténuer l'éclat et les reflets, le peintre l'avait-il superposé à un ton brun. Ce qui est certain, c'est qu'il a cherché à éviter que ses figures ne se découpent en silhouettes dures et sèches : il les a enveloppées et il a mis pour ainsi dire de la caresse dans son pinceau. Quand on étudie ces fresques par une belle journée, entre quatre et cinq heures, alors que les rayons du soleil viennent les mettre en pleine valeur, on est frappé de ces qualités de chaleur et d'harmonie du coloris.

Malgré ces contrastes, je ne vois aucune raison de ne pas attribuer au même peintre les scènes de la vie de saint François et les allégories. Il resterait à déterminer sous quelle influence il a choisi ses sujets. Je ne connais aucune œuvre dans l'art chrétien antérieur, ni en Orient, ni en France, ni en Italie, qu'on en puisse rapprocher. Il se peut que les Franciscains lui aient indiqué comme thème les vertus de saint François et qu'ils aient composé les légendes latines qui accompagnaient les peintures et qui subsistent en partie. Certainement il s'est inspiré des œuvres qui célébraient la chasteté du saint et son mariage avec la Pauvreté, notamment d'une belle poésie de Jacopone da Todi. Il connaissait

ces récits de Thomas de Celano et de saint Bonaventure, d'après lesquels saint François, encore jeune, aurait rencontré un jour sur sa route trois femmes, qui tout à coup disparurent et qui étaient la Pauvreté, la Chasteté et l'Obéissance.

On a aussi, plus d'une fois, songé à retrouver ici l'influence de *la Divine Comédie*, et certes, de part et d'autre, se rencontrent le même goût pour les allégories, ainsi que le même art de leur donner la vie et la poésie. Faut-il croire que, longtemps avant la publication de son poème, Dante avait communiqué à Giotto quelques-unes de ses fictions ? Dans le chant XI du *Paradis*, il a célébré le mariage de saint François et de la Pauvreté, mais, si le thème est le même, entre les vers du poète et les détails de la composition du peintre, il n'y a point d'analogies : on ne peut donc affirmer que l'un ait inspiré l'autre.

Par un contraste singulier, Giotto a composé un poème [1] où il a singulièrement maltraité cette Pauvreté dont il fut le peintre. Même la pauvreté volontaire n'échappe point à ses critiques.

« Quant à la pauvreté qui paraît choisie librement, on peut voir par une claire expérience que — sans

1. Ce poème a été publié d'abord par Rumohr (*Italienische Forschungen*, 1827, t. II, p. 51); on le trouvera aussi dans Vasari (éd. Le Monnier, 1846, t. I, p. 348 et éd. Milanesi, t. I, 1880, p. 426). Il est conservé dans deux manuscrits, (Laurent. pl. XC, inf. 47, c. 37^{h} et Riccard. 1717), et transcrit d'une main du xve siècle. D'un côté comme de l'autre, il est attribué à Giotto : *Chancon Giotti pintori de Florentia.*

tomber dans l'erreur — on l'observe, ou on ne l'observe pas, tout autrement qu'on le prétend; et l'observance n'en est pas à louer, car ni jugement, ni science, ni aucune qualité de mœurs ou de vertu ne s'y adapte.... Nous voyons donc bien souvent de nos propres yeux que qui vante le plus la vie de pauvreté n'a pas la paix et sans cesse s'ingénie et cherche comment il en pourra sortir. Si quelque honneur ou quelque grande charge lui est confiée, il s'en saisit avec la voracité d'un loup et il sait bien dissimuler, pourvu qu'il puisse réaliser son désir; il sait si bien se masquer que le pire loup paraît le plus doux agneau sous son faux manteau. D'où par telle tromperie est corrompu le monde, si bientôt n'est détruite cette hypocrisie qui ne laisse pas une parcelle du monde sans y exercer son art. Chanson, va, et si tu trouves certains orgueilleux (ou certains charlatans), montre-toi à eux et tâche de les convertir! Et s'ils regimbent, sois si rigoureuse que tu les enfonces. »

Cette pièce est-elle antérieure ou postérieure à la fresque d'Assise? Faut-il y voir comme une sorte de protestation de Giotto contre l'apologie que son pinceau avait retracée sur l'ordre des Franciscains? Ce serait aller trop loin, je crois, d'en conclure qu'il n'était point sincère quand il exécutait l'œuvre qui nous est apparue comme pénétrée d'un si profond sentiment. Mais, s'il avait subi le charme de la légende franciscaine, s'il avait su traduire les rêves candides du mendiant d'Assise, il avait grandi dans une ville

où la pauvreté n'était pas en honneur et où on s'entendait à gagner de l'argent. Trois quarts de siècle s'étaient écoulés depuis la mort de saint François et l'expérience avait bientôt montré combien son âme généreuse avait été facile aux illusions, lorsqu'il avait espéré inspirer à ses adeptes ce mépris des biens terrestres qui lui coûtait si peu. Giotto, vivant dans le commerce des Franciscains, avait pu voir combien, chez la plupart d'entre eux, était peu sincère cet amour de la pauvreté qu'ils affectaient sans cesse. Et, sans les nommer, ce qu'il flétrit surtout, c'est l'hypocrisie de ces faux semblants sous lesquels cherchent à se dissimuler la cupidité et l'avarice.

Plusieurs des savants qui se sont récemment occupés de Giotto, MM. Thode, Perkins et d'autres, ont encore cherché à lui faire la part assez large dans les peintures du bras droit du transept et des chapelles attenantes. Je me refuse à reconnaître sa main dans les fresques de la chapelle de Marie-Madeleine ; celui qui les exécuta s'inspira, il est vrai, avec bonheur, de quelques-unes des compositions du maître à Padoue, *la Résurrection de Lazare*, *l'Apparition du Christ à Marie-Madeleine*, mais à côté celles qu'il inventa lui-même sont médiocres. J'en dirai autant des fresques de la chapelle de Saint-Nicolas, décorée par les soins du cardinal Napoleone Orsini. Ici encore, plusieurs compositions sont pauvres, manquent de vie et de mouvement.

Les *Scènes de l'enfance du Christ*, la Visitation,

la Nativité, l'Adoration des Mages, la Présentation au Temple, la Fuite en Égypte, le Massacre des Innocents, le Retour de la Sainte Famille, Jésus enfant parmi les Docteurs, qui décorent le bras droit du transept, présentent des ressemblances certaines avec les peintures de Padoue. Parfois des groupes entiers se retrouvent de part et d'autre. Mais presque toujours les compositions d'Assise sont plus compliquées ; il semble que quelqu'un y ait travaillé qui, en s'inspirant de Giotto, souvent même en le copiant, aurait voulu l'enjoliver de quelques détails nouveaux. Ainsi, dans *la Visitation*, la décoration architectonique est plus riche ; on y trouve un paysage de fond qui n'existe pas à Padoue ; la Vierge est accompagnée, non de deux suivantes, mais de quatre. Dans *la Nativité*, à Padoue, la Mère est encore couchée et se soulève seulement pour prendre l'enfant ; ici, elle est assise sur son lit, elle le pouponne, des groupes d'anges l'entourent ; ce sont là des raffinements où il entre déjà quelque mièvrerie ; on est habitué à trouver chez Giotto plus de simplicité et de gravité. La Vierge de *l'Adoration des Mages* est assise, non plus sous un humble toit, mais sous un riche portique. J'incline à voir dans ces scènes de l'enfance du Christ, non point des œuvres du maître, mais de ses élèves, exécutées de son temps et presque sous ses yeux, d'une grande beauté et d'un grand charme d'ailleurs. Je reconnaîtrais plus volontiers son invention et sa main dans les deux fresques, placées éga-

lement dans le bras droit du transept, où est retracée *l'Histoire d'un adolescent de Suessa*, écrasé dans la chute d'une maison et ressuscité par saint François. Dans la première, l'aspect de la foule, les femmes qui se lamentent sur le cadavre, se déchirent les joues, s'arrachent les cheveux, rappellent les compositions les plus dramatiques de Giotto[1]. Dans la seconde se retrouve cette ingéniosité sans recherche ni subtilité où il excelle : dans la rue, au bas de la maison, se groupe le cortège, clercs et laïques, qui a rapporté le cadavre, à terre est le brancard vide où il était posé. En haut, dans une chambre aux baies largement ouvertes, apparaît saint François descendu du ciel; il a pris par une main l'enfant qui revient à la vie et se soulève sur son lit. Pour relier ces deux épisodes distincts, l'artiste a disposé un escalier extérieur qui de la rue conduit à la chambre; il a placé sur les marches quelques personnages ; l'un d'eux se penche vers la foule et lui annonce le miracle qui s'accomplit.

M. Venturi vient, il est vrai, de soutenir une opinion nouvelle au sujet de toutes ces peintures[2]. Il y voit l'œuvre de deux élèves de Giotto, « le maître au visage oblong », qu'il appelle ainsi en raison de la forme des têtes de ses personnages, artiste conventionnel et hiératique; l'autre, « le maître à la

1. D'après Vasari, l'homme qui, à gauche, porte la main au menton, serait le portrait de Giotto.

2. Venturi, *le Vele d'Assisi*, dans *l'Arte*, 1906, fasc. 1, p. 19-34; *Storia dell' arte italiana*, 1907, t. V, p. 453 et suiv.

manière noirâtre », qui se reconnaîtrait aux ombres qu'il étend autour des yeux, de tempérament plus dramatique, mais de style plus rude, de dessin moins élégant. Ils auraient travaillé côte à côte aux scènes de la jeunesse du Christ, aux *Miracles de saint François*, à *la Crucifixion*, s'inspirant des compositions de Giotto à Padoue, mais, comme je l'ai fait observer, cherchant à les enrichir de nouveaux détails. « Le maître au visage oblong » aurait seul exécuté, à la même époque, vers 1329, la plupart des allégories; l'autre n'aurait ici mis la main qu'aux bordures qui les encadrent. Cependant, arrivé à la *Glorification de saint François*, « le maître au visage oblong » aurait eu pour collaborateur un autre peintre médiocre et maladroit.

J'ai, je l'ai dit déjà, quelque défiance pour ces distinctions si ingénieuses, qu'on introduit ainsi dans l'étude de peintures qui, mieux conservées que d'autres, ont cependant été altérées par le temps, par la fumée des cierges et par les restaurations. En ce qui concerne les allégories, il se peut que, ici comme ailleurs, Giotto ait eu çà et là recours à ses auxiliaires. M. Venturi écrit comme incidemment : « Nous ne disons pas que la composition des quatre allégories ait été étrangère à la pensée de Giotto ». Mais n'est-ce pas là ce qui surtout importe ? Et si Giotto les a conçues, n'en doit-il pas garder l'honneur, quelque part qu'il ait faite à ses collaborateurs dans l'exécution ?

CHAPITRE VII

GIOTTO A FLORENCE : LES FRESQUES DE S. CROCE. — LES TABLEAUX. LE CAMPANILE.

Dans la seconde partie de sa vie, Giotto a fort voyagé et travaillé dans bien des villes. Toutefois, il séjourna souvent à Florence et le moment est venu d'y rechercher les traces de son activité.

Florence était alors dans la période la plus agitée peut-être de sa vie politique.

Mais, au milieu de tous ces désordres, les Arts majeurs, la bourgeoisie, ce qu'on appelle le *popolo grasso,* affermissaient leur puissance et accroissaient leur richesse. « Ainsi, comme le dit avec orgueil un récent historien de Florence, une petite cité était devenue une puissance de premier ordre et exerçait, surtout en Italie, une action prépondérante. Toutes les cités voisines, grandes ou petites, voulaient imiter ses lois, ses institutions où elles voyaient la raison

de sa merveilleuse prospérité ». Les produits de ses manufactures se répandent à travers le monde entier ; ses banquiers ont des succursales dans tous les pays d'Europe et en Orient ; ils sont les hommes d'affaires de la cour de Rome, ils prêtent aux rois ; l'argent afflue de toutes parts à Florence. Pour administrer leurs monnaies, pour négocier leurs intérêts, sans cesse les princes recourent à ces Florentins dont ils connaissent l'esprit avisé. Au jubilé de 1300, Boniface VIII, au milieu de toutes les ambassades venues de tous les points de la chrétienté, voit arriver celle de Florence : « Quelle cité, s'écrie-t-il, que cette Florence ! Ceux qui nous nourrissent, qui administrent et gouvernent notre cour, ne sont-ce pas des Florentins ? Ils semblent même gouverner le monde entier, car Florentins étaient tous les ambassadeurs que nous ont envoyés, dans ces temps-ci, rois, barons et communautés. Ils sont, en vérité, le cinquième élément du monde ».

Cette période de puissance et de richesse est aussi celle où la civilisation florentine s'épanouit dans tout son éclat. Florence se transforme, elle devient une ville de luxe et de plaisirs ; les fêtes s'y multiplient, des travaux publics incessants lui donnent une physionomie élégante. En même temps s'élèvent de grands monuments, aujourd'hui encore l'orgueil de la cité. Sculpteur et architecte, l'artiste qui est chargé d'en diriger la construction, Arnolfo di Colle di Val d'Elsa, fils de Cambio, Toscan d'origine, a

travaillé longtemps en dehors de son pays natal. Dans les dernières années de sa vie, c'est comme maître d'œuvre, « caput magister », qu'il commence, en 1294, la grande église franciscaine de S. Croce. En 1296, il reçoit de la Seigneurie mandat de construire un nouveau Dôme, aujourd'hui S. Maria del Fiore, « de lui donner le plus de magnificence que puisse atteindre l'esprit humain et de le rendre digne du cœur d'un peuple qui s'est exalté par l'union de toutes les âmes en une seule ». Deux ans plus tard, en 1298, la commune de Florence décrète la construction d'un palais de la Seigneurie, et c'est encore à Arnolfo qu'elle s'adresse, parce que, dit le document officiel, il est « le maître le plus fameux et le plus habile dans les constructions d'églises qui se rencontre dans les pays voisins ». Malheureusement, Arnolfo mourut en 1302, et Giotto qui, sans doute, l'avait connu à Rome, ne le retrouva point à Florence.

Les peintres faisaient partie d'un des Arts majeurs, celui des épiciers et des merciers, où Dante était inscrit, mais il semble que Giotto ait toujours vécu en dehors des agitations politiques, travaillant pour qui l'employait, sans distinction de partis. Par contre, dans ce renouveau d'art où Florence allait prendre la place de Rome, il fut aussitôt au premier rang.

Il peignit de nombreux tableaux ; beaucoup ont disparu. Parmi ceux qu'on lui attribue, le plus remarquable et le plus authentique se trouve à la Galerie

ancienne et moderne de Florence, entouré d'œuvres antérieures, qui l'expliquent et le mettent en valeur, parce qu'elles permettent de juger combien Giotto diffère des artistes qui l'avaient précédé.

C'est une *Madone*, qui fut peinte pour l'église d'Ognisanti, et qui n'a plus rien de commun avec les Madones byzantines (pl. p. 121). Elle apparaît en saine et vigoureuse paysanne, un peu courte, un peu lourde, et son visage fort, au menton accentué, ne présente aucune recherche d'élégance ni de finesse ; l'Enfant est un gros marmot, bien portant. On est aussi loin ici des conventions grecques que de cette grâce exquise que déjà les Siennois donnent à la Vierge. Le trône richement orné sort de l'atelier des Cosmati. Au bas, deux anges agenouillés offrent dans des vases de belles fleurs, roses et lis, écloses aux environs de Florence. A droite et à gauche, sont groupés des anges, des saints dont les têtes rappellent celles d'Assise et de Padoue.

Par un autre côté encore, ce tableau s'oppose à ceux qui le précèdent. Les tons sombres des œuvres antérieures, adoucis déjà chez Cimabue, ont définitivement disparu ; le coloris est franc et vif ; le regard est charmé par la clarté et la fraîcheur des visages, des draperies blanches. Giotto se rend mieux compte que dans sa jeunesse comment la lumière, en glissant sur des étoffes, les anime, dégrade les tons. Il sait aussi, comme dans ses fresques, tirer parti des oppositions de couleurs : sur la tunique blanche de

la Vierge, aux plis souples, ombrés, il jette un grand manteau bleu, qui s'éclaire à la saillie des plis ; il donne à deux des anges, dont l'un tient une couronne, l'autre une pyxide, de beaux manteaux verts aux nuances variées ; il revêt ceux qui sont agenouillés de tuniques où les ombres se teintent en bleu gris. L'œil du peintre s'est affiné, il est devenu sensible à des nuances qu'il ne percevait pas auparavant.

Près de la Madone, vingt-deux petits tableaux représentent des scènes de la vie du Christ et de saint François [1]. Ils proviennent de la sacristie de S. Croce et on les a souvent attribués à Giotto, sur la foi d'une ligne de Vasari. Il faut y voir plutôt l'œuvre d'un de ses élèves, peut-être de Taddeo Gaddi.

A diverses reprises, Giotto peignit des crucifix tels qu'en exécutaient les artistes byzantins et les artistes italiens qui travaillaient à leur exemple. On lui a attribué, à Florence, ceux de S. Maria Novella, d'Ognisanti, de Saint-Marc, de S. Croce, de S. Felice, à Assise un crucifix qui se trouve dans la basilique de Saint-François, à Padoue celui de S. Maria dell' Arena. Un document de 1312 mentionne, en effet, à S. Maria Novella, un crucifix exécuté « par l'excellent peintre Giotto di Bondone », mais est-ce bien celui qui existe encore ? Les autres sont signalés par Ghiberti et par Vasari. On a fort discuté

1. Deux autres tableaux de cette même série sont au musée de Berlin, ils représentent, l'un *la Descente du Saint-Esprit,* l'autre, *la Chute de l'enfant de la famille Spini.*

au sujet de ces attributions : ce qui du moins est certain, c'est que, s'ils ne sont point de Giotto, ils dénotent son style ; plusieurs ont dû être peints de son vivant et dans son atelier. Comme tous, avec des différences de valeur et d'exécution, ont des traits communs, on peut se demander quelle conception nouvelle du Christ sur la croix Giotto a voulu traduire.

Sur les crucifix byzantins, tels qu'on les trouve encore sans cesse dans les édifices d'Orient, conformément à une très ancienne tradition, le Christ succombe sous le poids de la souffrance, son corps s'affaisse, la tête pend lamentablement et les traits se contractent, le ventre fait saillie et se gonfle, les os percent sous la peau et la mort étend déjà ses tons d'un vert jaunâtre : tous les détails concourent à donner la lugubre impression du cadavre d'un supplicié. En Italie, à l'époque romane, au XIIe siècle et au commencement du XIIIe siècle, c'est un autre type qu'on rencontre : le corps maigre est presque droit, presque droite aussi la tête ; les yeux sont grands ouverts ; le Christ est vivant et ne semble point souffrir ; la discordance est étrange entre l'expression calme de son visage et la torture qu'il endure. Puis, au cours du XIIIe siècle, une transformation s'accomplit : à leur tour, les artistes italiens se préoccupent d'exprimer la douleur du crucifié, la tête se renverse sur l'épaule droite, les traits s'altèrent, les yeux se ferment, le corps s'infléchit, mais la maladresse de

ces peintres accentue encore ce qu'il y avait de laid et même de répugnant dans le réalisme grossier de certains crucifix byzantins. Le Christ y apparaît difforme et misérable. Giunta de Pise, Margaritone d'Arezzo furent les plus en renom parmi ceux qui multiplièrent ces tristes images. Giotto comprit combien elles s'accordaient peu avec la conception même du Christ-Dieu. Il s'attacha à créer un type nouveau, où se conserva le souvenir de la majesté divine. Son Christ n'est plus un cadavre, c'est un corps dont la vie n'a pas encore entièrement disparu et dont les formes, même dans les tortures et l'agonie, gardent de la noblesse. Les tons verdâtres ont fait place à des colorations plus douces. La tête, aux longs cheveux d'un blond roux, est fine et belle, elle s'incline sans s'affaisser. Ainsi, selon le récit des *Fioretti*, il apparaissait à saint François et à ses compagnons, « sous la forme d'un très beau jeune homme[1] ». C'est le type qui, de plus en plus, triomphera dans l'art italien, qui survivra à l'école giottesque elle-même, que Fra Angelico, par exemple, reproduira dans la grande *Crucifixion* de la salle du chapitre de S. Marco et dans les petites fresques qui ornent les cellules.

D'autres tableaux encore ont été attribués à Giotto. Un des plus importants se trouve à S. Croce, dans une dépendance de la sacristie ; il était autrefois au dessus de l'autel de la chapelle Baroncelli. Il

1. *Fioretti*, ch. 13.

représente *le Couronnement de la Vierge*. Le groupe du centre est d'une grande beauté ; la physionomie du Christ est majestueuse et douce ; dans les figures d'anges et de saints se montre la tendance à reproduire des types réels. Cependant l'œuvre est bien moins originale que la Madone de l'Académie des Beaux-Arts ; il est douteux qu'elle soit de la main du maître. Peut-être a-t-elle été exécutée par Taddeo Gaddi, peut-être sort-elle de l'atelier de Giotto à une époque où, accablé de commandes, il confiait à ses aides bien des travaux. Toutefois la légende *Opus Magistri Jocti*, qui y figure, est assez ancienne, puisque Antonio Billi, qui écrivait entre 1515 et 1525, l'a vue.

Au Louvre, un tableau passe pour être de Giotto et porte aussi, non point sa signature, mais une légende d'attribution. Il représente *Saint François recevant les stigmates*, et, au bas, sur la prédelle, *le Songe d'Innocent III*, *la Présentation de la règle franciscaine au Pape* et *le Sermon aux Oiseaux*. Ce tableau paraît bien être celui que cite Vasari, qui avait été peint pour Pise, et qui s'y trouvait, de son temps, dans l'église Saint-François ; il ajoute, il est vrai, avec son inexactitude fréquente, que Giotto alla ensuite à Pise et qu'il y peignit au Campo Santo l'histoire de Job. Si ce tableau est de Giotto, ce qu'on ne peut affirmer, l'œuvre n'apprend rien de nouveau sur lui. Un tableau d'autel du musée de Bologne, représentant la Madone avec saint Michel, saint

Gabriel, saint Pierre et saint Paul est non moins douteux : du moins peut-on croire qu'il sort de l'atelier du maître. Pour d'autres, l'attribution est encore plus incertaine[1].

C'est donc au peintre de fresques qu'il faut revenir. Il en avait exécuté beaucoup à Florence. Malheureusement, plus encore qu'ailleurs, le temps, et surtout les hommes, se sont acharnés après elles.

Au palais du Podestat ou Bargello, on en découvrit sous le badigeon, en 1840, qui ont été l'objet de vives controverses. On savait déjà, par des témoignages anciens, que Giotto y avait travaillé, qu'il y avait reproduit les traits de Dante et les siens, ainsi que ceux de Brunetto Latini et de Corso Donati. Or, dans la grande fresque qui décore la paroi du fond de la chapelle, figure Dante. Cependant un des hommes qui ont étudié avec le plus d'érudition l'histoire de la peinture italienne, Milanesi, n'hésita pas à affirmer que les peintures exécutées par Giotto avaient dû êtres détruites ou fort abîmées dans l'incendie qui, en 1332, détruisit une partie du palais. Celles qui ont revu la lumière seraient postérieures à sa mort et d'un de ses élèves habile à s'assimiler son style[2]. Cette opinion n'a point prévalu et on est généralement d'accord pour y

1. On en trouvera la liste dans Crowe et Cavalcaselle, édition Langton Douglas, t. II, p. 110 et suiv.

2. On trouvera toutes ces polémiques résumées dans l'édition de Vasari, par Milanesi, t. I, p. 413 et suiv. ; Crowe et

reconnaître une œuvre de Giotto ; mais, tandis que les uns la placent vers 1300-1302, d'autres la reculent jusqu'après l'incendie de 1332. A vrai dire, elles n'ont plus guère qu'un intérêt de curiosité historique. Du *Jugement dernier* et de *l'Enfer*, il reste juste assez pour qu'on ne puisse se méprendre sur le sujet. Du *Paradis* subsistent, dans le bas, quelques figures dont certaines, comme celle de Dante, ont été presque refaites. A mesure qu'on s'élève, les traits deviennent plus incertains, en certains endroits on ne voit plus que des nimbes dorés, ailleurs tout a disparu. Au surplus, l'œuvre nous fût-elle parvenue en meilleur état, il semble que la composition en était peu originale et que les figures nimbées s'y étageaient les unes au-dessus des autres ; l'intérêt y tenait surtout, même pour les contemporains, aux portraits que Giotto y avait introduits. Quant aux fresques latérales, qui représentent des épisodes de la légende de Marie-Madeleine, elles sont encore en plus mauvais état.

Ce qu'on doit regretter plus encore, c'est une fresque que signalent Ghiberti et Antonio Billi, et qui représentait comment la commune est pillée, « il comune com' era rubato ». Ces allégories politiques ont été à la mode dans l'art du XIVe siècle, et ici encore il semble que Giotto ait donné l'exemple.

Cavalcaselle, t. I, p. 430-456; Kraus, *Dante, sein Leben und sein Werk,* 1897, p. 164 et suiv.; Zingarelli, *Dante*, p. 348 et suiv., dans la *Storia litteraria d'Italia.*

Agostino et Agnolo di Ventura, sculpteurs siennois, sur le monument funéraire de l'évêque Guido Tarlati, à Arezzo, en 1330, ont représenté aussi la commune pillée, « il comune pelato », sous les traits d'un vieillard vénérable que des malandrins dépouillent, et l'on sait l'intérêt que présentent les grandes fresques d'Ambrogio Lorenzetti qui, à Sienne, au palais de la Seigneurie, mettent en scène le Bon et le Mauvais Gouvernement.

A S. Croce, si l'œuvre de Giotto n'a pas été traitée avec tout le respect auquel elle avait droit, du moins elle existe encore en partie.

L'église de S. Croce, devenue depuis le Panthéon de Florence, était alors l'église franciscaine de la ville. Commencée en 1294, elle fut consacrée au culte en 1320, mais les travaux n'étaient pas encore terminés. Giotto y décora quatre chapelles du chœur, celles des familles Peruzzi, Bardi, Giugni, Tosinghi-Spinelli. Dans ces deux dernières, où il avait représenté les martyres des apôtres et l'histoire de la Vierge, rien ne reste de lui ; dans les deux autres, à une époque récente, probablement au commencement du XVIIIe siècle, en 1714, les fresques furent recouvertes d'un blanc de chaux qui fut peu à peu enlevé de 1841 à 1863. Malheureusement on les confia à un restaurateur qui les traita sans merci et les défigura. De ces belles œuvres, on ne peut plus apprécier aujourd'hui que l'ordonnance générale et les mérites de la composition.

Elles sont certainement postérieures aux travaux d'Assise et de Padoue. Dans la décoration de la chapelle Bardi figure saint Louis de Toulouse qui ne fut canonisé qu'en 1317. Or les peintures de la chapelle Bardi paraissent antérieures à celles de la chapelle Peruzzi. On se trouve ici en présence des œuvres de l'âge mûr, alors que le puissant génie du maître, en pleine possession de toutes ses forces et de toutes ses ressources, avait en quelque sorte trouvé son équilibre définitif. Si mutilées soient-elles, elles nous sont donc précieuses entre toutes et on y rencontre en effet, par endroits, une ampleur, une harmonie, une grandeur que jamais encore Giotto n'avait atteintes au même degré.

Dans la chapelle Bardi se développent des scènes de la vie de saint François. L'espace manquait à Giotto pour reproduire tous les sujets qu'il avait traités à Assise; il n'en a gardé qu'un petit nombre, mais il est fort intéressant de rechercher comment, à bien des années de distance, il a tantôt conservé, tantôt modifié les compositions qu'il avait inventées dans sa jeunesse.

A gauche, tout en haut, dans une arcade, *Saint François renonce à son père* (pl. p. 129). A Assise, Giotto avait laissé le centre vide de toute architecture. Ici, au contraire, la scène se passe au pied d'un palais florentin vu d'angle, de façon qu'à droite se développe un mur plein percé d'arcades, tandis qu'à gauche s'ouvre une vaste loggia. L'ensemble repose sur un

robuste soubassement en grand appareil. Le souci de représenter des édifices réels, d'évoquer l'image d'une place toscane, est ici plus sensible que dans la composition d'Assise. Quant aux personnages, ils sont groupés de la même façon : à droite, saint François, l'évêque et les clercs; à gauche, le père de saint François et la foule. Les figures, les gestes, les attitudes des principaux acteurs se répètent souvent exactement. Toutefois, un détail est nouveau : à Assise, Giotto avait placé à gauche deux enfants qui assistent à la scène; à Florence, il les a séparés et il a voulu leur donner un rôle plus actif. Ils sont aux deux extrémités de la composition, ils jettent des pierres à saint François, mais une mère d'un côté, un prêtre de l'autre, les retiennent et les corrigent. Giotto s'est souvenu des deux galopins qui, dans une des allégories d'Assise, insultent la Pauvreté et il s'est emprunté à lui-même ce détail pittoresque.

Voici *Saint François devant le Soudan*, prêt à l'épreuve du feu. Le décor architectural est plus simple qu'à Assise; la composition est aussi plus symétrique. A Assise, le geste du Soudan est d'une superbe énergie, mais, comme saint François et les prêtres musulmans sont placés du même côté, on ne voit pas bien à qui il s'adresse. Peut-être Giotto s'est-il aperçu de ce défaut. Ici le trône du Soudan est au centre; saint François, accompagné d'un Franciscain qui prie, est à droite, près du feu allumé; le Soudan, vu de face, montre le feu aux prêtres

musulmans qui sont à gauche et qui se détournent. La composition est plus nette, mais d'une régularité plus monotone.

Il serait trop long de poursuivre cette comparaison pour tous les sujets : *la Confirmation de la règle, la Vision d'Augustinus et de l'évêque d'Assise, l'Apparition à Arles,* etc. J'arrive à *la Mort de saint François* (pl. p. 133).

Le cadre est simple : un mur de fond sur le ciel bleu et, dans ce ciel, une auréole portée par des anges où se détache saint François; à droite et à gauche, deux constructions semblables, surmontées chacune d'un auvent, indiquent l'entrée des bâtiments monastiques. Le corps du saint est étendu tout habillé sur un brancard; l'attitude calme, la placidité des traits, prouvent qu'il est entré dans un monde de paix et de lumière. Autour du brancard, des moines : deux baisent les mains du mort, deux autres ses pieds. Il en est un qui se penche sur son visage et le contemple; un autre, qui lève la tête au ciel et aperçoit la vision miraculeuse. D'autres enfin sont debout et expriment par des gestes divers leur surprise et leur douleur. Mêlé aux Franciscains, un laïque est agenouillé au premier plan, vêtu d'un manteau rouge avec collet d'hermine : c'est l'incrédule Jérôme, qui entr'ouvre la robe de bure du saint pour voir les stigmates de la plaie du flanc.

Tel est le groupe central. A gauche, un prêtre, assisté de deux diacres, lit les prières des morts.

Derrière eux se tiennent deux bourgeois. A droite, un autre groupe est composé de cinq moines, trois d'entre eux inclinent vers le mort la bannière noire que surmonte la croix.

Visiblement, Giotto a recherché ici la symétrie générale. Il lui a semblé qu'elle contribuait à mieux exprimer le sentiment de douleur grave et mesurée, mêlée de foi et de paix, qui se dégage de la composition. Nous sommes au milieu de Franciscains des premiers jours, âmes simples, confiantes et sincères, chez qui la tristesse de la séparation ne peut troubler la sérénité des certitudes. Sans doute il y a moins d'énergie, moins de passion que dans certaines compositions d'Assise, mais plus de beauté morale, plus d'intimité dans l'expression des sentiments. Il y a aussi plus de science, un art plus sûr, plus accompli dans la façon de grouper les personnages, de disposer les lignes et de les coordonner. Cette même simplicité harmonieuse se retrouve dans les tons : le mur du fond est d'un rouge pâle, avec des détails en blanc ; les personnages sont vêtus de blanc, de marron, mais, au milieu, la grande tache rouge de la robe de Jérôme forme un vigoureux contraste qui réchauffe la composition.

Aux quatre compartiments de la voûte de la chapelle Bardi se détachent, sur un fond d'azur semé d'étoiles, des médaillons où se retrouvent, en quelque sorte résumées, les allégories d'Assise : *la Pauvreté*, décharnée et en haillons, la tête couronnée d'épines

qui se changent en roses, un roseau à la main, est poursuivie par un chien; *la Chasteté*, gardée par un ange, prie au milieu des rochers; *l'Obéissance*, sous les traits d'un moine, porte un doigt à ses lèvres, en signe de silence; saint François, enfin, est glorifié.

J'ai laissé de côté, dans cette description générale, les figures de saints et de saintes, les détails d'ornementation qui complètent la décoration. Là se rencontre le saint Louis de Toulouse qui fournit, comme on l'a vu, un point de repère chronologique.

Dans la chapelle Peruzzi se trouve à gauche l'histoire de saint Jean Baptiste, à droite celle de saint Jean l'Évangéliste. Parmi ces compositions, deux surtout comptent parmi les plus belles de Giotto, *le Festin chez Hérode* et *la Résurrection de Drusiana* (pl. p. 137 et 145). Hérode est assis à une table, couverte d'une nappe blanche, avec deux personnages vus de face comme lui. L'édifice est une loge ouverte, dont le fond est orné d'une draperie à raies aux couleurs vives. La frise est incrustée d'un bandeau de mosaïque ; des chapiteaux corinthiens couronnent les colonnes: sur le toit en double pente, qui se termine par un fronton, sont disposés de petits pilastres. Des statues antiques de marbre blanc, dont plusieurs entièrement nues, s'y dressent; celle qui est au premier plan, à l'angle gauche, et qui se distingue le plus nettement, semble, par la souple inflexion des jambes, dessinée d'après quelque

copie d'une figure de Praxitèle. Entre les pilastres sont suspendues des bandelettes de feuilles de lauriers, telles que celles qui ornaient les temples antiques. Au contraire, plus à gauche, se détache une tour rouge, d'architecture toscane. En avant, un adolescent gracieusement hanché joue de la viole; sa tête aux traits réguliers et délicats, casquée d'une épaisse chevelure d'un blond roux, est exquise de jeunesse et de beauté ; c'est une figure qui se peut comparer aux plus élégantes créations de l'art florentin du xve siècle. Devant la table se tient, vu de dos, un soldat robuste qui présente sur un plat la tête de saint Jean nimbée d'or, pâle, fine, exsangue, aux yeux fermés, dont les cheveux roux s'épanchent et couvrent en partie les bords du plat, A droite, Salomé joue du luth ; épaisse et gauche, elle est de toute cette composition la figure la plus médiocre. Au contraire, derrière elle, deux jeunes filles forment un groupe charmant. L'une, l'aînée, les bras croisés, regarde la scène avec tristesse ; chez l'autre, qui penche la tête en avant, la curiosité domine. Dans la paroi de droite, s'ouvre une porte qui donne accès à une petite salle où Salomé à genoux offre à sa mère la tête de saint Jean.

En face, *la Résurrection de Drusiana* comprend jusqu'à vingt-trois figures. Le fond est formé par une enceinte de ville toscane. A gauche, une porte s'ouvre entre deux tours quadrangulaires; à droite, le mur s'interrompt pour faire place à une église vue de côté,

dont on distingue l'abside et trois coupoles. Au centre, Drusiana, que conduisait à la tombe le cortège funéraire, s'est dressée sur le brancard où elle gisait; elle est assise, enveloppée d'une robe blanche, la tête encore à demi entourée de voiles blancs, le bas du corps couvert par un drap rouge. Elle tend le bras gauche vers saint Jean, elle le regarde, elle répond à son appel[1]. Cette figure, qui se détache ainsi isolée sur le mur de fond, est d'un effet simple et saisissant. A gauche, l'Évangéliste étend la main vers Drusiana; trois personnages sont agenouillés, tandis que d'autres se pressent autour de lui, dont un infirme, la jambe droite entourée de bandelettes, qui s'appuie et se penche sur des béquilles. A droite sont les personnages qui formaient le cortège funéraire : l'un d'eux, incliné, tient encore le brancard, un diacre porte un cierge; un assistant, étonné, dresse les bras; d'autres, hommes mûrs, vieillards à la barbe blanche, regardent. Cette composition, où la tradition ne fournissait rien à Giotto, est une de ses plus savantes et de ses plus émouvantes, et il semble que Ghirlandajo s'en soit encore souvenu lorsqu'il peignit, dans la collégiale de S. Gimignano, la mort de sainte Fina. Cependant, on ne rencontre ici aucune recherche, aucun effort; les personnages s'y groupent de la façon la plus naturelle.

1. La figure de Drusiana présente de remarquables analogies avec celle de la femme ressuscitée qui se confesse, dans les scènes de la vie de saint François, à Assise.

Les autres fresques de la chapelle Peruzzi n'ont pas la même importance, mais on y retrouve les mêmes qualités. Je citerai, par exemple, dans *la Nativité de saint Jean-Baptiste,* la figure de la mère, Élisabeth, appuyée sur le coude gauche. Giotto, au lieu de cacher le corps sous de lourdes couvertures, s'est contenté d'une légère draperie qui en accentue les lignes et les formes. Celui qui a imaginé cette pose si plastique avait dans la mémoire l'image d'œuvres antiques, mais surtout il avait su voir et observer dans la nature cette attitude si simple, si juste, qui donne au corps tant de souplesse, de grâce et de vérité. A côté, dans *la Présentation à Zacharie,* la femme qui tient l'Enfant, tout enveloppée dans un manteau vert pâle avec revers rouge qui drape la tête, est d'une grande beauté et, sous les plis larges et moelleux de la draperie, se devinent les formes d'un corps robuste. L'Enfant, j'allais dire le marmot, est bien différent des enfants secs, anguleux, si fréquents dans l'art byzantin ; le bras gauche légèrement levé, le bras droit un peu incliné, il a déjà la liberté de ses membres; la tête est petite, blonde, souriante, les formes sont rondes, mais sans empâtements maladroits, et l'on y sent toute la fraîcheur saine d'un jeune corps qui vient de naître. Par contre, d'autres compositions, comme *Saint Jean à Pathmos, l'Assomption de saint Jean,* si admirée de bien des critiques, me paraissent inférieures à celles que je viens de signaler.

Dans les dernières années de sa vie, Giotto fit à Naples un long séjour qu'attestent des documents authentiques. Il y fut au service du roi Robert. S'il fallait en croire Vasari, alors que le fils du roi Robert, Charles duc de Calabre, gouvernait Florence (1326-1327), Giotto l'aurait peint agenouillé devant la Vierge sur un des murs du Palais Vieux. Ce serait à la recommandation de Charles que le roi Robert se serait adressé à Giotto et l'aurait chargé de décorer l'église de S. Chiara et le Castel Nuovo à Naples. Ce qui est certain, c'est que le roi, le 21 janvier 1330, déclarait qu'il voulait que maître « Joctus de Florentia » fût considéré comme son familier, et qu'il jouît des honneurs et des privilèges attachés à ce titre. Un acte notarial apprend en outre que Giotto était encore à Naples en 1332-1333 et qu'il y avait un procès. S'il fallait en croire Vasari, le roi Robert aimait beaucoup à voir travailler Giotto et à causer avec lui, et Giotto, à son ordinaire, lui répondait fort librement. Un jour, le roi lui demandant de lui peindre son royaume, Giotto représenta un âne bâté qui flairait d'un œil d'envie un autre bât placé à ses pieds; sur l'un et l'autre bât étaient placés un sceptre et une couronne. Et comme le roi lui demandait ce que cela signifiait : « Tel est votre royaume et tels sont vos sujets qui, chaque jour, désirent un nouveau seigneur ». Cette anecdote se trouve déjà dans Antonio Billi, qui écrivait entre 1515 et 1525.

Des œuvres qu'il y exécuta, aucune ne subsiste.

Longtemps on lui a attribué les fresques de l'église de l'Incoronata, mais l'édifice lui-même où elles se trouvent n'a été construit qu'après la mort de Giotto, dans la seconde moitié du XIVe siècle[1]. Il n'y a donc pas lieu d'insister sur ce voyage à Naples ; ce qu'il en faut retenir, c'est que Giotto exerça une influence profonde sur le développement de la peinture dans la région napolitaine. Encore faut-il se garder de certaines exagérations. Ainsi on se trompait en affirmant que Giotto avait en quelque sorte révélé à l'Italie méridionale la peinture toscane. Avant lui, des maîtres siennois, peintres et sculpteurs, avaient travaillé à Naples et on y retrouve leurs œuvres[2].

En 1334, Giotto fut nommé architecte de la ville de Florence. Le document officiel qui l'investit de cette charge insiste sur le désir qu'ont les Florentins que « les travaux faits pour la ville soient exécutés de façon à l'honorer et à l'embellir, ce qui ne peut advenir comme il convient s'ils ne sont dirigés par un maître d'œuvre expérimenté et célèbre. Dans le monde entier, on ne peut trouver personne qui soit plus capable, et en ces matières et en beaucoup d'autres, que le peintre Giotto Bondone, de Florence ;

1. On trouvera le résumé des polémiques et des travaux sur ce sujet dans l'édition de Vasari par Milanesi, t. Ier, p. 390-391, 422-425.

2. Voyez surtout Bertaux, *Santa Maria di Donna Regina et l'Arte senese,* 1899 ; et, du même, *Sainte-Claire de Naples, l'église et le couvent des religieuses,* dans *Mélanges d'histoire et d'archéologie de l'École française de Rome,* 1898.

il doit être considéré dans sa patrie comme un grand maître et on doit lui fournir l'occasion d'y demeurer et d'y travailler d'une façon continue, car beaucoup profiteront de sa doctrine et de sa science et la cité en retirera grand honneur... Il a donc été décidé que les prieurs et le gonfalonier de Justice ainsi que le Conseil des Douze pourront, au nom de la commune de Florence, choisir Giotto comme maître et chef des travaux de l'église de S. Reparata et de la construction et de l'achèvement des murs et des remparts de Florence et des autres travaux de la commune[1]. » On s'étonnera sans doute qu'un acte officiel ait ainsi transformé en architecte, à la fin de sa vie, celui que ses contemporains saluaient déjà comme le premier peintre de l'Italie. Mais chez Giotto, comme chez Nicolas et Jean de Pise, se montrait déjà cette variété d'aptitudes qu'on retrouvera plus tard chez les plus grands maîtres de la Renaissance. Ils ne s'enfermaient point dans la pratique d'un seul art; c'était l'art lui-même sous toutes ses formes qu'ils entendaient comprendre et exprimer. Déjà certaines fresques d'Assise attestent que celui qui les exécuta connaissait la technique de l'architecture. Au dire de Vasari, en 1322, il aurait, à Lucques, donné les dessins du château de la Giusta. Les magistrats de Florence, qui étaient gens

1. Provision du Conseil de Florence du 12 avril 1334, dans Baldinucci, t. IV, p. 30-31; Gaye, *Carteggio,* t. I, p. 483. S. Reparata était alors le nom de la cathédrale.

pratiques, en lui confiant une charge si glorieuse, le savaient capable de s'en acquitter.

On n'a aucun renseignement sur la part que put prendre Giotto aux travaux de la cathédrale, et c'est à tort qu'on a écrit quelquefois qu'il avait travaillé à la façade. Mais, à peine entré en charge, il résolut d'élever, à côté de la cathédrale, un Campanile. « Le 18 juillet 1334, écrit le chroniqueur contemporain Jean Villani (l. XI, chap. 12), on commença les fondements du nouveau Campanile de S. Reparata, sur la place S. Giovanni. L'évêque de Florence assista à la cérémonie et donna la bénédiction, accompagné de tout le clergé, des prieurs et des magistrats, et il y eut grande affluence de peuple et grande procession... La direction des travaux de S. Reparata fut confiée à maître Giotto, notre concitoyen, le plus souverain maître en peinture de son temps et celui qui sut le mieux reproduire les figures et les gestes d'après nature ».

On a retrouvé, dans les archives du Dôme de Sienne, un dessin de son projet pour le Campanile, qui diffère du monument tel qu'il existe. Un commentateur de Dante, qui écrivait à la fin du XIVe siècle, rapporte qu'il commit deux erreurs : l'une de ne point donner de base à son monument, l'autre de le faire trop étroit. « Il en eut une telle douleur au cœur qu'on dit qu'il en tomba malade et qu'il mourut ». Ce n'est là, sans doute, qu'une légende. Jean Villani se contente d'écrire que, « au retour de Milan, où

la commune l'avait envoyé au service du seigneur de Milan, Giotto mourut le 8 janvier 1336 (c'est-à-dire 1337) et fut enseveli à S. Reparata ». Les travaux furent continués par Andrea Pisano, puis on lui enleva la direction, en raison de modifications qu'il avait voulu introduire dans le projet pour l'améliorer ; on la confia à Francesco di Talento. L'œuvre resta longtemps interrompue tandis qu'on travaillait à achever la cathédrale [1].

Giotto ne s'est donc occupé du Campanile que pendant peu de temps. On s'accorde généralement à penser qu'il ne put conduire la construction que jusqu'à la hauteur des premiers bas-reliefs.

Dans quelle mesure a-t-il travaillé aux bas-reliefs eux-mêmes ? Ghiberti, dans son second *Commentaire*, écrit : « Il fut excellent dans tous les arts, même en sculpture. Les premières histoires du Campanile de S. Reparata, édifié par lui, furent de sa main sculptées et dessinées (« di sua mano scolpite e designate »). J'en ai vu les études de sa main excellemment dessinées, « provvedimenti di sua mano egregissimamente designati »). Le texte n'est pas bien clair : Ghiberti affirme,

1. Sur ces questions, v. Guasti, *S. Maria del Fiore, la Costruzione della Chiesa e del Campanile,* 1887; Nardini Despotti Mospignotti, *il Campanile di S. Maria del Fiore*, 1855; Schlosser, incidemment, dans un mémoire, *Giusto's Fresken in Padua,* dans *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Kaiserhauses de Vienne,* 1896, p. 54 et suiv.; Venturi, *Storia dell'arte italiana,* t. IV, p. 438 et suiv.; les notes de Frey dans son édition du *Codice Magliabecchiano,* 1892, p. 221 et suiv.

dans la première phrase, que les bas-reliefs ont été sculptés de la main de Giotto, dans la seconde ce sont des esquisses qu'il a vues. Au surplus, le terme de « les premières histoires » est assez vague, et on ne sait où s'arrêter dans cette sorte d'encyclopédie qui se développe le long du Campanile. Vasari, il est vrai, n'est pas embarrassé pour si peu. Après avoir donné sur la construction du Campanile des détails qu'il tire on ne sait d'où, il cite pour les sculptures le témoignage de Ghiberti, mais l'interprète comme si Ghiberti avait vu les modèles en relief. Ailleurs, à propos de Lucca della Robbia, il attribue à Giotto les deux bas-reliefs qui représentent la Peinture et la Sculpture.

Il est probable que Giotto a eu l'idée première de ce vaste cycle qui décore le Campanile et qui, après les premières scènes de la Genèse, retrace l'invention des métiers, des arts et des sciences. Ici encore, il se rattachait aux sculpteurs gothiques qui, sur les murs de nos cathédrales, avaient traité les mêmes sujets [1], et entre leurs compositions et celles de Florence, il serait facile de signaler de curieuses ressemblances. Il a donc dû tracer une sorte de programme d'ensemble, et sans doute arrêter les dessins d'un certain nombre de compositions. Les premières peuvent lui être attribuées avec vraisem-

1. Sur les représentations des Sciences et des Arts en France, v. Mâle, *l'Art religieux au XIIIe siècle en France,* 1898, p. 87 et suiv.

blance : *la Création d'Adam ; la Création d'Ève ; Adam et Ève au travail ; Jabal père des bergers ; Jubal*, qui inventa les instruments de musique ; *Tubalcaïn*, qui apprit à travailler le métal ; *Noé* ivre ; *Gionitus*, inventeur de l'astronomie...[1].

Je ne crois point que Giotto ait lui-même ou modelé la terre ou taillé le marbre. S'il en était capable, il n'en eut vraisemblablement pas le loisir. M. Schlosser, qui ne lui attribue que les six premières compositions, suppose qu'elles furent exécutées d'après ses dessins par un élève d'Andrea Pisano. Entre Giotto et Andrea Pisano, les relations furent étroites. La porte même du Baptistère l'atteste : plusieurs des Vertus y sont d'inspiration giottesque, et, dans le Festin chez Hérode, le sculpteur a copié le jeune musicien qui figure dans la fresque de Giotto à S. Croce. Vasari assure même que, en diverses circonstances, Andrea Pisano sculpta d'après des dessins de Giotto et que celui-ci notamment avait fait un dessin de la porte du Baptistère, assertion qu'on ne peut accepter sur son seul témoignage. De fait les premiers bas-reliefs du Campanile rappellent le style de l'atelier d'Andrea Pisano. Quant aux compositions mêmes, elles sont dignes de Giotto ; les trois premières surtout sont d'une élégante simplicité.

Giotto mourut le 8 janvier 1337. On lui fit des

1. Marcel Reymond (*la Sculpture florentine*, t. I, p. 119 et suiv., 1897) admet que toutes les compositions des bas-reliefs du premier étage sont de Giotto.

funérailles solennelles et on l'ensevelit dans la cathédrale. Plus tard, Laurent de Médicis y fit placer son buste en marbre, sculpté par Benedetto da Maiano, et on grava au-dessous une inscription latine d'Ange Politien, dont voici la traduction : « Je suis celui par qui la peinture déchue retrouva la vie, celui qui eut la main aussi juste que facile. Si quelque chose a manqué à mon art, c'est que la nature elle-même en était privée. Il ne fut donné à personne de peindre ni plus ni mieux. Admires-tu le beau Campanile où résonne l'airain sacré ? Il est aussi mon œuvre et s'élève au ciel d'après mes plans. Enfin je suis Giotto : il n'était pas besoin d'en dire plus, et ce nom seul vaut un long poème. »

CONCLUSION

Au moyen âge, avant Giotto, on peut citer des artistes qui ont eu renom et qui ont été recherchés et honorés pour leur talent. Giotto est le premier peut-être qui ait connu la gloire dans tout son éclat. De son vivant même, célèbre dans toute l'Italie, appelé de côté et d'autre par des villes, des princes, de riches monastères, entouré d'élèves avides de travailler auprès de lui et de se former sous sa direction, il a pris place dans cette *Divine Comédie* où figurent tous ceux qui, par leur génie, leurs passions, leurs vertus ou leurs crimes, fixaient alors l'attention publique : Dante a salué en lui le maître par excellence. Peu d'années après, Pétrarque, dans une de ses lettres, dit de lui que « sa renommée est immense parmi les modernes. » Lorsqu'il fait son testament, il lègue à Francesco Carrara, seigneur de Padoue, un tableau qui représente une scène de la vie de la Vierge, « œuvre de l'excellent peintre Giotto, dont les ignorants ne comprennent point la beauté, mais qui frappe d'étonnement les

maîtres de l'art. » Puis, comme autrefois autour du nom de Dédale, toute une légende se forme autour de celui de Giotto : il a en quelque sorte recréé la peinture, il y a ramené la vie, partout on veut retrouver ses œuvres, les anecdotes se multiplient où il intervient, et dans ses moindres propos on veut reconnaître la marque d'un maître en sagesse et en savoir.

Si l'on écarte ces fables, au XIVe siècle même, ceux qui ont parlé de lui avec plus de précision ont exactement apprécié son génie. Lorsque Boccace le loue d'avoir reproduit ce que lui offrait la nature avec tant de fidélité qu'on ait pu s'y tromper, il n'entend point lui faire honneur seulement d'un banal réalisme. Pour les contemporains, pour les Florentins des générations qui suivirent, le grand mérite de Giotto fut d'avoir donné à ses figures l'aspect de la vie. C'est ce que dit excellemment un peu plus tard, vers 1404-1405, Filippo Villani : « Ses figures offrent à ce point les linéaments de la nature qu'elles paraissent vivre et respirer ; leurs attitudes, leurs gestes, sont si caractéristiques qu'on croirait qu'elles pleurent, se réjouissent, et accomplissent d'autres actes pour le plus grand plaisir de ceux qui les regardent et qui louent le génie et la main de l'artiste [1]. »

Sans doute, à côté de Giotto, d'autres ont par-

1. *De Famosis civibus,* dans Frey, *Il libro di Antonio Billi*, 1892, p. 74.

tagé avec lui l'admiration des hommes du XIVe siècle. Sienne surtout, en art comme en politique, fut la rivale parfois heureuse de Florence. Alors que Giotto venait de terminer à Padoue ses fresques de S. Maria dell' Arena, Duccio di Buoninsegna était chargé d'exécuter, en 1308, pour le Dôme de Sienne, un grand retable où, autour de la Vierge entourée d'anges, de saints et de saintes, il a groupé des scènes de la Passion du Christ. Ce fut une fête publique lorsque, le 9 juin 1310, la *maesta* de Duccio fut solennellement portée de l'atelier du peintre à la cathédrale : une grande procession avec le clergé, les magistrats et le peuple, accompagnait le tableau, tandis que les boutiques étaient fermées et que les cloches sonnaient à toute volée. Et certes, quelques compositions de Duccio peuvent être comparées avec celles ou Giotto avait traité les mêmes sujets. Duccio eut des successeurs. Pétrarque, dans la lettre que j'ai citée plus haut, dit qu'il a connu « deux peintres excellents, Giotto de Florence, et Simon de Sienne. » Aujourd'hui encore, à Assise même, après avoir admiré les compositions dramatiques de la vie de saint François, lorsqu'on redescend dans l'église inférieure, on subit le charme de ces figures exquises dont ce Simon de Sienne, Simone di Martino, a décoré la chapelle de saint Martin.

Mais si les grands maîtres siennois l'emportent même sur Giotto par la beauté et l'élégance de leurs figures, ils n'ont ni sa force, ni sa passion. Par suite,

l'école siennoise n'a eu ni la vitalité puissante, ni l'action de l'école florentine. La peinture italienne au XIVe siècle est avant tout giottesque : partout se retrouve l'influence du maître, partout travaillent ses disciples. « De Giotto, écrit encore Filippo Villani, comme d'une source de peinture très abondante et pure, sortirent de très clairs ruisseaux ». La place nous manque ici pour faire l'histoire de cette école, dont Taddeo Gaddi, le filleul de Giotto, Maso di Banco, Giotto di Maestro Stefano ou Giottino, Bernardo Daddi, Pacino di Bonaguida, Buffalmaco, Puccio Capanna, Orcagna, Spinello Aretino, etc., furent les maîtres les plus connus. Cependant, si nombreuse et si prospère qu'ait été l'école giottesque, les disciples sont restés bien au-dessous du maître. Sacchetti (*Novella* 136) raconte qu'un jour un certain nombre de peintres florentins étaient réunis à S. Miniato, où ils avaient à travailler. Comme ils devisaient entre eux, Orcagna demanda quel avait été le plus grand peintre en dehors de Giotto. Après qu'on eût cité divers noms : « Certes, dit Taddeo Gaddi, il y a eu de grands peintres et qui ont merveilleusement travaillé, mais aujourd'hui cet art est en décadence et s'affaiblit chaque jour ». Il disait vrai. Aucun de ceux qui ont travaillé auprès de Giotto, aucun de ceux qui, après sa mort, l'ont imité, n'est tout à fait digne de lui ; beaucoup même ne l'ont pas vraiment compris. Ils lui empruntent des compositions, des figures, des attitudes, des gestes,

mais ils oublient de consulter sans cesse, ainsi que lui, la nature, et l'école giottesque à son tour, comme avant elle l'école byzantine, en arrive à vivre de conventions et de procédés.

Taddeo Gaddi en est lui-même un exemple. Son maître était encore en vie lorsqu'il commença à retracer à S. Croce, sur les murs de la chapelle Baroncelli, l'histoire de la Vierge. Les sujets qu'il choisit étaient en partie ceux que Giotto avait traités à Padoue. L'œuvre, en somme, est une des plus belles de l'école. Qu'on est loin cependant déjà de l'heureuse simplicité des compositions de S. Maria dell' Arena, si naturelles, si pénétrantes, d'une si forte unité ! Taddeo Gaddi cherche et accumule les détails pittoresques; il multiplie les personnages, mais cette richesse apparente est souvent confuse et stérile ; on ne trouve plus ici la sincérité de sentiment qui fait la beauté des œuvres du maître ; on tombe déjà dans la recherche et l'afféterie.

Au xve siècle, l'école giottesque sombra, mais la gloire de Giotto ne s'obscurcit pas, et il suffit, pour s'en rendre compte, de lire en quels termes Vasari parle de lui, au milieu du siècle suivant.

Vasari a été un médiocre biographe ; il n'a point eu ce souci de l'exactitude historique auquel nous attachons tant d'importance aujourd'hui. Lui-même convient d'ailleurs qu'il n'a « jamais cru être une digne fin de ses travaux de retrouver le nombre, les noms et les patries des artistes, d'apprendre dans

quelles villes et dans quels lieux précis se trouvent à présent leurs peintures, leurs sculptures ou leurs constructions ». Mais il était du métier, et, si les œuvres qu'il peignit sont froides et banales, il jugeait souvent assez bien celles des autres. Or, il analyse le talent de Giotto avec beaucoup de précision et de finesse, et, dans le discours préliminaire à la 2e partie des *Vies*, il dégage en termes fort heureux les caractères de cet art nouveau. « Giotto donna de meilleures attitudes à ses figures, montra une certaine tendance à faire vivre ses têtes, disposa les plis des draperies d'une manière plus conforme à la nature qu'on ne le faisait avant lui et découvrit quelque peu le fuyant et les raccourcis des figures. En outre, il commença à rendre les mouvements de l'âme, en sorte que l'on put reconnaître en partie la crainte, l'espérance, la colère et l'amour ; il rendit moelleuse sa manière, qui était primitivement rude et raboteuse. S'il ne fit pas les yeux avec ce beau mouvement qu'ils ont dans le vivant, s'il ne sut pas les peindre noyés de larmes, s'il n'arriva pas à rendre la souplesse des cheveux et de la barbe, les mains avec leurs muscles et leurs articulations, et le corps humain nu ainsi qu'il est en réalité, les difficultés de l'art doivent l'en excuser ». Ces observations ne sont-elles pas en partie celles que nous avons souvent formulées dans les chapitres précédents, et si, au XIVe siècle, au XVIe et aujourd'hui, à propos des mêmes œuvres, les mêmes expressions viennent sous la plume, n'est-ce

pas une preuve que ces œuvres, par leur force, leur simplicité et leur franchise, éveillent aux époques les plus diverses les mêmes sentiments et qu'elles résistent aux variations du goût?

Vasari a marqué aussi exactement le moment où à l'école giottesque se substitua un art nouveau dont Masolino da Panicale et Masaccio furent les initiateurs. « Ayant souvent considéré les œuvres de Masolino, j'ai toujours trouvé que son style différait complètement de celui de ses devanciers », et plus loin : « Masaccio, ce maître excellent, abandonna complètement la manière de Giotto, pour les têtes, les draperies et les édifices, dans les nus, dans le coloris, dans les raccourcis qu'il rénova. Il inaugura ainsi cette manière moderne, qui fut suivie par tous nos artistes, dans ce temps-là et jusqu'à nos jours ». Il note d'ailleurs avec netteté quelques-uns des traits qui distinguent cette école nouvelle de celle qui l'avait précédée, le souci de rendre « les physionomies telles qu'elles respirent la ressemblance et qu'elles font reconnaître ceux qu'elles doivent représenter », ou encore de « donner des règles aux perspectives et de les faire fuir de la même manière que se comportent les objets naturels ». Il ajoute : « Ils allèrent ainsi, observant les ombres et les lumières, la projection des ombres et les autres difficultés ; .....ils s'efforcèrent de faire des paysages plus semblables à la réalité, avec des arbres, des verdures, des fleurs, des ciels, des nuages et autres choses de la nature. »

Toutefois, même dans les ateliers, il n'y eut point contre l'école giottesque une réaction analogue à celles qui se produisirent chez nous au XVIIIe siècle contre l'art du XVIIe, ou à la fin du XVIIIe siècle contre l'art du temps de Louis XV. On pourrait même dire que les maîtres du XVe siècle furent souvent des disciples plus fidèles de Giotto que ne l'avaient été ses successeurs directs et ses imitateurs. En effet, ils renouvelèrent la peinture en suivant l'exemple qu'il avait donné, en s'écartant des conventions d'école pour s'efforcer de rendre plus fidèlement la nature.

Dans son *Traité de la Peinture*, terminé en 1436, Alberti, qui n'emprunte ses exemples qu'à l'art antique, fait une exception pour Giotto seul. Il cite la mosaïque de la *Navicella* comme un modèle de la variété d'expressions et de gestes avec laquelle un peintre peut traduire, chez divers personnages, le même sentiment. D'ailleurs, dans tout ce qu'il dit des mouvements du corps et de leur correspondance avec les mouvements de l'âme, il semble que le souvenir des compositions de Giotto lui soit sans cesse présent[1] : il insiste sur la sincérité et le naturel des attitudes, il recommande d'éviter les gestes violents et emphatiques.

Giotto reste donc l'aïeul vénéré dont on étudie les œuvres. Lorsque tout près d'Assise, à Montefalco, Benozzo Gozzoli retrace les scènes de la vie de saint François, sans doute il s'ingénie à ne point copier les

1. *Della Pittura*, éd. Janitschek, p. 121 et suiv.

compositions du maître, mais il y place son image avec cette légende : *Pictorum eximius Joxtus fundamentum et lux*. Paolo Uccello groupe sur un même tableau : « Giotto, d'abord, comme fondateur et lumière de l'art, puis Brunelleschi pour l'architecture, Donatello pour la sculpture, lui-même, Paolo Uccello pour la perspective et les animaux, et enfin Giovanni Manetti pour les mathématiques » (Vasari).

De tous les maîtres du xve siècle, celui en qui revit le mieux l'esprit de Giotto, c'est Domenico Ghirlandajo, qui, nous le savons, avait parlé de lui dans ses écrits sur l'art. Crowe et Cavalcaselle notent avec raison que Ghirlandajo a cherché à introduire dans ses œuvres l'unité qu'il avait vue dans les créations de Giotto et que, après deux siècles, il voulait remettre en honneur les principes dont s'était inspiré Giotto[1]. Il est fort intéressant de rapprocher des compositions d'Assise les fresques où à Florence, dans l'église de S. Trinita, Ghirlandajo a traité six épisodes de la vie de saint François. Mais les affinités sont peut-être plus nettes encore si l'on compare aux funérailles de saint François, à Assise et à S. Croce de Florence, la composition où, à S. Gimignano, il a représenté les funérailles de sainte Fina : de part et d'autre, c'est la même ordonnance générale, et, dans les groupes mêmes, dans les attitudes, apparaissent de nombreuses et remarquables analogies.

1. *Storia della pittura in Italia*, t., VII, 1897, p. 178-179, 199.

Chez d'autres, au contraire, se montre, en même temps que le souvenir de Giotto, l'effort pour s'affranchir de son influence. Dans une fresque de S. Maria Novella, Filippino Lippi a traité le sujet de la Résurrection de Drusiana pour lequel Giotto avait imaginé une si admirable composition. Il s'est rappelé l'œuvre de son prédécesseur, ainsi que l'indiquent le groupe central de Drusiana et de saint Jean et même ce détail que, comme Giotto, il a habillé Drusiana en blanc, lui a drapé un voile blanc sur la tête et jeté une couverture rouge sur le bas du corps. Mais Drusiana n'a plus l'allure grave et religieuse de la femme qui revient des régions de la mort : c'est une jolie Florentine qu'on vient de réveiller et qui s'étonne. A gauche, au lieu d'assistants émus et recueillis, ce sont des gens qui s'enfuient. Le brancardier incliné de Giotto est remplacé par un hideux portefaix. A la simple architecture sur laquelle se détache la composition de S. Croce, Filippino Lippi a substitué tout un luxe d'édifices de tout genre qui s'enchevêtrent et nuisent à l'action. Ici se marque la différence, non seulement de deux esprits, mais de deux époques, et on voit où la recherche du pittoresque et le désir d'originalité conduisaient un artiste, d'ailleurs habile et ingénieux, mais qui manquait de sincérité.

Plus tard encore, Michel-Ange lui-même dessine d'après Giotto, à S. Croce. Puis l'influence de Giotto sur les artistes s'efface ; il reste un classique,

mais on l'admire sur parole. Toutefois les historiens, les écrivains d'art, lui sont fidèles. Lorsque Baldinucci, à la fin du XVIIe siècle, écrit son livre, il place en tête Giotto ; il apprécie exactement ses mérites, il recherche dans les archives tout ce qui peut éclairer sa vie ; il tient même à faire un pèlerinage à Colle, et « à voir de ses yeux, dit-il, le pays qui enfanta un si grand homme, afin de pouvoir le décrire. »

De nos jours, quand on veut apprécier le génie de Giotto, c'est de préférence son naturalisme qu'on vante. Mais ce mot a été appliqué à des œuvres si diverses qu'il n'a plus de signification précise. Le naturalisme de Giotto n'a rien de commun avec celui qu'on admire ou qu'on blâme chez certains artistes modernes.

C'est être naturaliste que de découper dans la réalité une scène, un paysage, une figure, et de les copier comme on les voit, sans autres raisons de se déterminer à ce choix que des combinaisons de lignes ou de couleurs. Mais c'est être naturaliste aussi que de prendre çà et là, dans cette même réalité, des attitudes, des gestes, des types, des mouvements de physionomie, et de s'en servir pour composer une œuvre dont les détails sont exacts, tandis que l'ensemble est de l'invention de l'artiste.

C'est dans ce sens que Giotto fut naturaliste, et encore, s'il a regardé la nature mieux qu'on ne la regardait avant lui et s'il s'en est inspiré, ce n'est

que dans une certaine mesure, et qu'il faut définir. Il n'a pas rompu avec toutes les conventions du passé, il ne s'est assujetti à une fidélité scrupuleuse ni dans ses figures, ni dans ses édifices. C'est par d'autres traits que s'accuse chez lui le souci de la nature et de la vérité.

M. Berenson, au début de ses études sur la peinture florentine, comparant les peintres florentins aux peintres vénitiens, observe que ceux-ci ne sont que des peintres, admirables sans doute par leur sentiment de la décoration et de la couleur, mais enfermés dans leur métier. Les premiers, au contraire, sont des artistes dans toute la force du terme ; ils s'intéressent pour la plupart à toutes les formes de l'art, non seulement à la peinture, à la sculpture, à l'architecture, mais à la poésie et aux lettres. Avant tout, ce qui les préoccupe, c'est l'homme : ils veulent rendre ses traits, analyser et faire revivre les mouvements et les passions de son âme. Ce sont des psychologues. C'est là, j'ai eu occasion de le signaler souvent, le caractère de l'art de Giotto. S'il n'a point, au même degré que l'auront les peintres toscans du xve siècle, la préoccupation du portrait, il veut que ses personnages vivent et agissent et que, dans leur action, ils montrent toute leur âme. En ceci il est vraiment le fondateur de l'école florentine, celui qui ouvrit la voie où, malgré la diversité des talents, elle a persisté avec une si vigoureuse continuité.

TABLEAU CHRONOLOGIQUE

Années.	Événements notables.	Œuvres principales.
Vers 1266.	Naissance de Giotto.	
1298-1300.	Giotto est à Rome. Il y travaille pour le cardinal Giacomo Gaetani de Stefaneschi et pour Boniface VIII.	Tableau d'autel et mosaïque de la *Navicella*, à S. Pierre de Rome. — Peinture du jubilé à S. Jean de Latran. — Diverses œuvres perdues.
Entre 1300 et 1304 (?).	Giotto travaille à Assise.	*Scènes de la vie de saint François*, dans l'église supérieure de S. François.
Vers 1305-1306.	Giotto est à Padoue. Il décore, pour Enrico Scrovegni, l'église de S. Maria dell' Arena. Il y reçoit la visite de Dante.	Fresques de S. Maria dell' Arena, représentant des épisodes de l'*Histoire de la Vierge et du Christ*, *les Vertus* et *les Vices*, *le Jugement Dernier*.
1307.	Donation à la confrérie d'Or San Michele.	
Entre 1306 et 1316 (?).	Nouveau séjour de Giotto à Assise.	Fresques de l'église inférieure de S. François, à Assise : les *Allégories*.

Entre 1316 et 1336. Nombreux séjours de Giotto à Florence.	Tableau qui représente *la Madone entourée d'anges* (Florence, Galerie ancienne et moderne). — Crucifix peints. — *Saint François recevant les stigmates* (Paris, Louvre). — Décoration de la chapelle du Bargello. — Décoration de plusieurs chapelles et notamment des chapelles Bardi et Peruzzi, à S. Croce.
1330-1333. Giotto est à Naples, au service du roi Robert.	
1334. Giotto est nommé architecte de la ville de Florence.	
1334-1337. Travaux du Campanile. — Voyage à Milan.	
8 janvier 1337. Mort de Giotto.	

CATALOGUE

DES

PRINCIPALES ŒUVRES DE GIOTTO

ITALIE

ASSISE. Basilique de Saint-François : église supérieure.

Vingt-huit fresques tirées de la vie et de la légende de saint François d'Assise (v. l'énumération des sujets traités, p. 45-46). Ces fresques ne sont pas toutes entièrement de la main de Giotto. Elles ont été exécutées sous sa direction, avec le concours de plusieurs de ses auxiliaires et de ses élèves.

Fresque : *Médaillon avec la Vierge représentée à demi-corps et tenant le Christ enfant.*

On a voulu reconnaître la main de Giotto dans d'autres fresques de l'église supérieure, notamment dans certaines parties des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament. Ces attributions sont douteuses.

Basilique de Saint-François : église inférieure.

Dans les quatre compartiments de la voûte, au-dessus du maître-autel, quatre allégories relatives à saint François : *la Chasteté, la Pauvreté, l'Obéissance, la Glorification de saint François.*

Dans le bras droit du transept, deux fresques représentant *la Mort et la résurrection du jeune homme de Suessa.*

D'autres fresques ont été attribuées à Giotto :

1. Dans le bras droit du transept : *la Visitation, la Nativité, l'Adoration des Mages, la Présentation au Temple, la Fuite en Égypte, le Massacre des Innocents, le Retour d'Égypte,*

le Christ enfant discutant avec les Docteurs. Dans le même bras du transept : *l'Annonciation, la Crucifixion, la Résurrection d'un enfant par Raho.*

2. Chapelle de Saint-Nicolas, attenante au bras droit du transept. — Au-dessus de l'entrée de la chapelle : *le Christ auquel saint François et saint Nicolas présentent Napoleone et Giovanni Gaetano Orsini.* A l'intérieur : divers épisodes de *la Vie et de la légende de saint Nicolas,* des figures d'apôtres, etc.
3. Chapelle de Marie-Madeleine. — Divers épisodes de la vie de Marie-Madeleine et de Marie l'Égyptienne, notamment *le Repas chez le Pharisien, la Résurrection de Lazare, l'Apparition du Christ à Marie-Madeleine, le Miracle du marchand de Marseille,* etc., des figures d'anges, de patriarches, de prophètes, d'apôtres, de saints et de saintes.

Ces fresques sont assurément de style giottesque. Il se peut même qu'elles aient été exécutées du vivant de Giotto, par ses disciples. Certaines compositions offrent de grandes analogies avec les compositions du maître et aujourd'hui encore, des historiens de l'art les lui attribuent. Je ne crois pas cependant pouvoir les reconnaître comme ses œuvres au même titre que les *Scènes de la vie de saint François* ou les *Allégories.*

FLORENCE. Museo Nazionale.

Dans la chapelle de Marie-Madeleine : sur le mur d'entrée, *l'Enfer;* sur le mur de fond, *le Paradis.* Sur les murs latéraux, des épisodes de la *Vie de Marie-Madeleine.* Toutes ces fresques ont fort souffert et, en grande partie, sont même effacées.

Église de S. Croce.

Chapelle Peruzzi. — Sur l'arc d'entrée, huit *figures de prophètes* à mi-corps. A la voûte, *les Symboles des Évangélistes.* Sur les parois, épisodes de l'histoire de saint Jean-Baptiste et de saint Jean l'Évangéliste : *Zacharie dans le temple reçoit*

d'un ange la promesse de la naissance d'un fils ; Naissance de saint Jean-Baptiste; Présentation de l'enfant à Zacharie; le Festin d'Hérode; Jean l'Évangéliste à Pathmos; la Résurrection de Drusiana; saint Jean l'Évangéliste enlevé au ciel.

Chapelle Bardi. — A l'extérieur, *saint François reçoit les stigmates;* sur l'arc d'entrée, les *quatre Évangélistes* et *les quatre grands Docteurs de l'église.* A la voûte, dans des médaillons, les figures à mi-corps des vertus franciscaines : *la Pauvreté, la Chasteté, l'Obéissance* et *saint François glorifié.* Sur les parois latérales, *saint François renonce à son père; saint François reçoit du pape la confirmation de son Ordre ; saint François s'apprête à subir l'épreuve du feu devant le Soudan; Apparition de saint François aux frères réunis à Arles ; la Mort de saint François; Apparition du saint à l'évêque Guido et à un moine franciscain sur le point de mourir.* Sur la paroi du fond, dans des niches peintes, les figures de *saint Louis de Toulouse* et de *sainte Claire,* de *saint Louis de France* et de *sainte Élisabeth de Hongrie.*

Sacristie. — Tableau polyptyque placé autrefois dans la chapelle Baroncelli et qui représente *le Couronnement de la Vierge.* Attribution douteuse, malgré la légende : *Opus Magistri Jocti*

Galerie ancienne et moderne.

La Madone avec l'Enfant entourée d'anges (sur bois, haut., $3^{m}27$; larg., $2^{m}03$). Ce tableau fut peint pour l'église d'Ognisanti, à Florence.

Des *crucifix* peints sur bois de Giotto, de son atelier ou de son école, se trouvent à S. Maria Novella, Ognisanti, S. Marc, S. Croce, S. Felice.

Campanile.

Les premiers bas-reliefs du Campanile ont été exécutés d'après des esquisses de Giotto.

PADOUE. S. Maria dell' Arena.

Sur les parois de la nef et l'arc d'entrée du chœur, trente-sept compositions empruntées à *l'Histoire de la Vierge et du Christ* (v. l'énumération aux p. 68-69), et *Dieu le Père sur le trône.* Dans les bordures qui séparent les compositions, des petits médaillons ornés de sujets et de personnages sacrés.

Au-dessous de ces compositions, à droite, *les Vertus : l'Espérance, la Charité, la Foi, la Justice, la Modération, le Courage, la Prudence ;* à gauche, *les Vices : le Désespoir, l'Envie, l'Incrédulité, l'Injustice, la Colère, l'Inconstance, la Démence.*

Sur le mur, au-dessus de la porte d'entrée : *le Jugement dernier.*

A la voûte, sur le champ bleu semé d'étoiles : deux grands médaillons, *le Christ qui bénit de la main droite et tient un livre de la gauche, la Vierge qui tient l'Enfant ;* huit médaillons de dimensions plus restreintes : *Daniel, Isaïe, Baruch, Malachie, saint Jean-Baptiste,* et trois personnages qu'il est plus difficile d'identifier.

Dans la sacristie : un *crucifix* peint sur bois, autrefois placé dans l'abside de l'église.

ROME. Saint-Pierre.

Dans le portique, la mosaïque de la *Navicella* qui représente *le Christ soutenant par la main saint Pierre qui marche sur les eaux.*

Dans la sacristie, un grand tableau en trois panneaux qui représente *le Martyre de saint Pierre et de saint Paul, le Sauveur sur le trône entouré d'anges et le cardinal Stefaneschi à ses pieds ;* sur les revers, *saint Pierre sur le trône auquel le cardinal Stefaneschi offre un ciboire, la Vierge avec l'Enfant ;* en outre des figures d'apôtres et de saints.

SAINT-JEAN-DE-LATRAN.

Fragment, défiguré par les restaurations, d'une fresque qui représentait *Boniface VIII promulguant le Jubilé de 1300.*

FRANCE

PARIS. MUSÉE DU LOUVRE.

Saint François qui reçoit les stigmates (sur bois, haut., 3m14; larg., 1m62). Dans le bas, trois petits sujets : *Vision d'Innocent III; Approbation par le pape de la règle de l'Ordre franciscain; le Sermon aux oiseaux.* Sur la bordure du cadre, la légende : *Opus Jocti florentini.* Ce tableau paraît être celui qui avait été peint pour S. Francesco, à Pise.

D'autres œuvres qui se trouvent, soit dans des musées, soit dans des collections particulières, ont été attribuées à Giotto. Quelques-unes portent même son nom. L'authenticité n'en est pas suffisamment établie pour qu'elles soient énumérées ici.

BIBLIOGRAPHIE

BACCINI, *Vecchio di Mugello a Giotto*, 1901.

JODOCO DEL BADIA, *la Patria e la casa di Giotto*, 1896.

BALDINUCCI, *Notizie de' professori di disegno.* Édit. de Milan, 1811, t. IV.

BERENSON, *The Florentine Painters of the Renaissance,* 2e édit., 1904.

BERTAUX, *S. Maria di Donna Regina e l'arte senese a Napoli nel secolo XIV*, dans les publications de la *Societa Napoletana di storia patria*, 1899.

BROUSSOLLE, *les Fresques de l'Arena, à Padoue*, 1905.

BURCKHARDT, *le Cicerone*, traduct. franç., par GÉRARD, 1892.

CENNINO CENNINI, *Il libro dell' arte o trattato della pittura.* Édit. Milanesi, 1859; et traduct. française, par MOTTEY, 1858.

CHINI, *Storia antica e moderna del Mugello*, 1875-1876.

COURAJOD, *l'Esprit de l'art giottesque*, dans ses *Leçons professées à l'école du Louvre*, 1901, t. II, p. 199 et suiv.

CRISTOFANI, *Storie d'Assisi*, 3e édit., 1902.

CROWE et CAVALCASELLE, *Storia della pittura in Italia,* t. I, 1875; — *A History of painting in Italy by Crowe et Cavalcaselle, edited by Langton Douglas, assisted by Arthur Strong,* t. I et II, 1903.

DAVIDSOHN, *Die Heimath Giotto's,* dans le *Repertorium für Kunstwissenschaft,* t. XX, 1897.

DOBBERT, *Giotto* dans Dohme, *Kunst und Künstler.*

FABRICZY, *Il codice dell' anonimo Gaddiano,* dans l'*Archivio storico italiano,* 1893.

FRATINI, *Storia della basilica e del convento di S. Francesco,* 1882.

FREY, *Studien zu Giotto,* dans le *Jahrbuch der kœniglischen preussischen Kunstsammlungen,* t. VI et VII, 1885 et 1886; — *Commentari di Lorenzo Ghiberti,* à la suite de la *Vita di Lorenzo Ghiberti,* de Vasari, dans la *Sammlung ausgewæhlter Biographien Vasari's,* 1886; — *Il libro di Antonio Billi,* 1892; — *Il Codice magliabecchiano,* 1892.

FRY, *Giotto,* dans la *Monthly Review,* 1900-1901.

GEBHART, *les Origines de la Renaissance en Italie,* 1879.

GORDON (Lina Duff), *The Story of Assisi,* 1903, dans la collection des *Mediæval Towns.*

GUARDABASSI, *Indice Guida dei monumenti pagani e cristiani riguardanti la storia e l'arte esistenti nell' Umbria,* 1872.

GUTHMANN, *Die Landschaftsmalerei des toskanischen und umbrischen Schule von Giotto bis Rafael,* 1902.

JAESCHKE, *Die Antike in der florentiner Malerei des Quattrocento,* 1900.

JANITSCHEK, *Die Kunstlehre Dante's und Giotto's Kunst,* 1892.

KALLAB, *Die toskanische Landschaftsmalerei in XIV und XV Jarhundert,* dans le *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhœchsten Kaiserhauses,* Vienne, t. XXI, 1900.

KRAUS, *Geschichte der christlichen Kunst,* t. II, 1900.

KRAUS, *Dante, sein Leben und seine Werke, sein Verhæltniss zur Kunst und Politik,* 1897.

LADERCHI, *Giotto,* dans la *Nuova antologia,* 1867, t. VI.

LAFENESTRE, *la Peinture italienne,* dans la *Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts,* 1885.

LANZI, *Storia della pittura in Italia*, 1792.

MAZZONI, *Giotto*, discours lu à l'inauguration de la statue de Giotto à Mugello, en 1901, et publié dans la *Rivista d'Italia*, 1901.

MESTICA, *S. Francesco, Dante e Giotto*, dans la *Nuova antologia*, 1881, t. LVII et LVIII.

MORPURGO, *Un affresco perduto di Giotto nel palazzo del Podestà*, 1897.

MOSCHETTI, *la Cappella degli Scrovegni e gli affreschi di Giotto in essa dipinti*, 1904.

MUNTZ, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, t. I, 1889; — *Boniface VIII et Giotto*, dans les *Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'École de Rome*, 1881.

PALMARINI, *l'Arte di Giotto*, 1901.

PÉRATÉ, *la Peinture italienne avant Giotto*, dans l'*Histoire de l'art* publiée sous la direction d'André Michel, t. II, 1re partie, 1906; — *Giotto*, même ouvrage, t. II, 2e partie, 1907. Ce dernier chapitre a paru pendant que le présent volume était à l'impression. J'ai eu le plaisir de constater que j'étais, sur la plupart des points, d'accord avec M. Pératé.

PERDRIZET, *la Peinture religieuse en Italie jusqu'à la fin du XIVe siècle*, 1905.

PERKINS, *Giotto*, 1902.

Marcel REYMOND, *la Sculpture florentine*, t. I, 1897.

RIO, *De l'Art chrétien*, 1861.

RUMOHR, *Italienische Forschungen*, 1827, t. II.

RUSKIN, *Giotto and his works in Padua*, 1853; — *Mornings in Florence*, 1875.

SELINCOURT (Basil de), *Giotto*, 1905.

SELVATICO, *l'Oratorio dell' Annunziata nell' Arena di Padova e i freschi di Giotto in essa dipinti*, dans ses *Scritti varii*, 1859.

TIKKANEN, *Der Malerische Stil Giotto's*, 1884.

THODE, *Giotto*, dans les *Künstler Monographien*, de Knackfuss, 1899 ; — *Franz von Assisi und die Anfænge der Kunst der Renaissance*, 2e édit., 1904.

TOLOMEI, *la Capella degli Scrovegni e l'arena di Padova*, dans ses *Scritti varii*, 1894.

TOSCHI, *Fisiologia della pittura trecentistica*, dans la *Nuova antologia*, 1878, t. XXXIX, XL, XLI.

VASARI, *le Opere*, édit. Milanesi, t. I, 1880.

VENTURI, *Dante e Giotto*, dans la *Nuova antologia*, 1900, t. CLXIX ; — *Storia dell' arte italiana*, t. V, *la Pittura del Trecento*, 1907.

ZIMMERMANN, *Giotto und die Kunst Italien's im Mittelalter*, 1899. La 1er partie seule a paru.

INDEX ALPHABÉTIQUE

Les noms en italiques sont les titres des œuvres.

Adam et Ève au travail, bas-relief (Campanile, Florence), p. 140.
Alberti, p. 35, 149.
Allégories : la Pauvreté, la Chasteté, l'Obéissance et *la Glorification de S. François* (Assise), p. 101-109, 114, 157.
Allégories, mêmes sujets (S. Croce, Florence), p. 129-130, 159.
Amiens, p. 21, 88, 89.
S. André (Pistoia), p. 53.
Andrea Pisano, p. 86, 138, 140.
Angelico (Fra), p. 5, 121.
S. Angelo in Formis (près Capoue), p. 95.
Antelami (Benedetto), p. 94.
Arezzo, p. 24, 46, 55, 58, 59, 125.
Arles, p. 46.
Arno, p. 93.
Arnolfo di Cambio, p. 19, 23, 25, 34, 116, 117.
Assise, p. 7, 9, 17, 18, 33, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 47, 51, 59, 68, 73, 75, 76, 78, 80, 82, 83, 84, 85, 96, 100, 110, 119, 126, 127, 129, 136, 150, 157.
Avignon, p. 9.

Baldinucci, p. 152.
Banco (Maso di), p. 145.
Baptistère (Florence), p. 16, 21, 86, 95, 140.
Bardi, p. 125, 126, 129, 159.
Bargello (Florence), p. 123.
Baroncelli, p. 121, 146, 159.
Benedetto da Maiano, p. 141.
Bénévent, p. 46.
Benoît IX, p. 30.
Benvenuto da Imola, p. 8, 29.
Berenson, p. 63, 153.
Bernardone, p. 40, 48.
Bica, fille de Giotto, p. 10,
Billi (Antonio), p. 18, 124, 134.
Boccace, p. 8, 10, 143.
Bologne, p. 6.
Bonaventure (Saint), p. 47, 49, 71, 109.
Bondone (Francesco), p. 5, 6, 7.
Boniface VIII, p. 7, 30, 34, 38, 116.
Boniface VIII promulguant le Jubilé de 1300 (S.-Jean-de-Latran Rome), p. 38, 160.
Brunellesco, p. 8, 150.
Brunetto Latini, p. 123.
Buffalmaco, p. 145.
Buoninsegna (Duccio di), p. 144.

Calimala, p. 22.

Campanile (Florence), p. 10, 137, 138, 139, 140, 141, 159.
Campaldino, p. 24.
Campello (Philippe de), p. 41.
Campo Santo (Pise), p. 96, 122.
Carrara (Francesco), p. 142.
Castel Nuovo (Naples), p. 134.
Catarina, fille de Giotto, p. 10.
Cavalcaselle, p. 150.
Cavallini (Pietro), p. 32, 33, 34, 42, 95.
S. Cécile (Rome), p. 33, 95.
Celano, p. 46, 48.
Celano (Thomas de), p. 109.
Cellini (Benvenuto), p. 91.
Cennino Cennini, p. 57, 97.
Cenno di Pepo. Voir Cimabue.
Charles d'Anjou, p. 25.
Charles de Calabre, p. 134.
Chartres, p. 21, 88, 89.
Chiara, fille de Giotto, p. 10.
S. Chiara (Naples), p. 134.
Christ (Le), médaillon peint (Padoue), p. 68, 160.
Christ (Le) soutenant par la main saint Pierre qui marche sur les eaux, mosaïque (S. Pierre de Rome), p. 34, 35, 160.
Christ (Scènes de la vie du), à Padoue, à Assise. Voir *Scènes.*
Cimabue, p. 6, 13, 14, 15, 17, 18, 21, 23, 42. 118.
Ciuta di Lapo del Pela, p. 10.
Claire (Sainte), p. 40, 46, 49, 50, 64.
Colle, p. 5, 97, 116, 152.
Commune pillée (La), fresque, p. 124-125.
Cosmati (Les), p. 32, 60, 102, 118.
Couronnement de la Vierge (S. Croce), p. 121-122, 159.
Création d'Adam, bas-relief (Campanile, Florence), p. 140.
Création d'Ève, bas-relief (ibid.), p. 140.
Crucifix, à S. Maria Novella, Ognisanti, S. Marc, S. Croce, S. Felice, Assise, Padoue, p. 119-121, 159, 160.
S. Croce (Florence), p. 63, 117, 119, 121, 125, 140, 146, 150, 151, 158, 159.
Crowe, p. 150.

Daddi (Bernardo), p. 145.
S. Damien (Assise), p. 40, 45, 49, 58.
Dante, p. 6, 8, 9, 14, 23, 24, 28, 29, 93, 104, 109, 123, 142.
Deodato de Lucques, p. 16.
Dieu le Père entouré d'anges (Padoue), p. 68, 160.
Dino Compagni, p. 24, 25.
Donatello, p. 8, 150.
Donati (Corso), p. 25, 123.
Donato, fils de Giotto, p. 10.
Duccio di Buoninsegna, p. 144.

S. Felice (Florence), p. 119, 159.
Ferrare, p. 99, 134.
Florence, p. 5, 6, 9, 10, 13, 14, 15, 16, 17, 21, 22, 23, 24, 25, 50, 77, 81, 93, 115, 116, 117, 118, 127, 135, 136, 139, 144, 150, 158.
Foligno, p. 40.
Forese da Rabatta, p. 10.
Francesco, fils de Giotto, p. 10.
François d'Assise (S.), p. 26, 28, 40, 41, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 58, 59, 61, 62, 64, 72, 73, 101, 102, 103, 104, 105, 107, 108, 113, 114, 119, 121, 122, 126, 127, 128, 130, 149, 150, 157, 158, 159.
S. François recevant les stigmates (Louvre), 122, 161.

François d'Assise (*Scènes de la vie de S.*). Voir *Scènes.*

Gaddi (Agnolo et Taddeo), p. 97, 119, 122, 145, 146.
Gaddo Gaddi, p. 21.
Gaetani (Giacomo) de Stefaneschi, p. 7, 30, 34, 160.
Ghiberti, p. 6, 7, 13, 14, 16, 18, 32, 100, 119, 124, 138. 139.
Ghirlandaio, p. 54, 150.
S. Gimignano, p. 96, 132, 150.
Gionitus, bas-relief (Campanile, Florence), p. 140.
S. Giorgio in Velabro (Rome), p. 33.
Giottino, p. 145.
Giugni, p. 125.
Giunta Pisano, p. 16, 121.
Giusta (La) (château à Lucques), p. 136.
Gozzoli (Benozzo), p. 8, 48, 149.
Greccio, p. 46, 50, 60, 61, 76.
Grégoire IX, p. 41, 46.
Gubbio, p. 27.
Guelfes, p. 22, 26.
Guido de Sienne, p. 16.

Histoire d'un adolescent de Suessa (Assise), p. 113, 157.
Hohenstaufen, p. 22, 26.
Honorius III, p. 32, 46, 56, 58.

Ilerda, p. 46.
Incoronata (Naples), p. 135.
Innocent III, p. 46, 56, 58, 60, 122.
Innocent IV, p. 41.

Jabal, bas-relief (Campanile, Florence), p. 140.
Jacobus (Frère), p. 16.
Jacopo da Camerino, p. 32.
Jacopo Tedesco, p. 41.
Jacopone da Todi, p. 26, 109.
Jean de Pise, p. 19, 20, 53, 57, 67, 94, 136.
Jean-Baptiste (*Scènes de la vie de saint*), à Florence. Voir *Scènes.*
Jean l'Évangéliste (*Scènes de la vie de saint*), à Florence. Voir *Scènes.*
Jérôme (Saint), p. 46, 129.
Jésus. Voir *Christ.*
Jubal, bas-relief (Campanile, Florence), p. 140.
Jugement Dernier (Padoue), p. 67, 91-96, 160.
Jugement Dernier (*Le*), *le Paradis et l'Enfer* (Bargello, Florence), p. 123-124, 158.

Latran (Rome), p. 32, 46, 58.
Laurent de Médicis, p. 141.
Lippi (Filippino), p. 151.
Lorenzetti, p. 90, 125.
Louis (S.) de Toulouse, p. 126, 130.
Louvre (Musée du), p. 8, 17, 122.
Lucia, fille de Giotto, p. 10.
Lucques, p. 136.

Madone avec l'Enfant, entourée d'Anges (Galerie ancienne et moderne, Florence), p. 118, 159.
Madone entourée de saints (Bologne), p. 122-123.
S.-Marc (Venise), p. 75.
S.-Marc (Florence), p. 119, 121, 159.
Manetti (Giovanni), p. 8, 150.
Margaritone d'Arezzo, p. 16, 121.
S. Maria dell' Arena (Padoue), p. 7, 17, 67, 95, 107, 119, 144, 159.
S. Maria del Fiore (Florence), p. 177.
S. Maria Novella Florence), p. 9, 17, 25, 96, 119, 151, 159.

S. Maria in Mercato Nuovo (Florence), p. 23.
S.-Marie-Majeure (Rome), p. 32.
S.-Marie-du-Transtévère (Rome), p. 33.
Marie-Madeleine (*Scènes de la vie de*). Voir *Scènes*.
Masaccio, p. 148.
Masolino da Panicale, p. 148.
Mercato Vecchio (Florence), p. 22.
Michel-Ange, p. 151.
S. Michele Visdomini (Florence), p. 9.
Milan, p. 10, 137.
Milanesi, p. 123.
S. Miniato (Florence), p. 21, 145.
Minerve (temple à Assise), p. 62.
Montefalco, p. 8, 149.
Mugello, p. 5, 6, 10.
Muro (Fra Giovanni del), p. 71.
Martyre de saint Pierre et de saint Paul (S. Pierre de Rome), p. 36-38, 160.

Naples, p. 9, 134, 135.
Navicella, mosaïque (S. Pierre de Rome), p. 34, 35, 36, 160.
Niccolo, fils de Giotto, p. 10.
Nicolas de Pise, p. 19, 94, 136.
Noé, bas-relief (Campanile, Florence), p. 140.

Oderisio da Gubbio, p. 34.
Ognisanti (Florence), p. 118, 119.
Orcagna, p. 96, 145.
Or San Michele (Florence), p. 9, 25.
Orsini, p. 100, 112.

Pacino di Bonaguida, p. 145.
Padoue, p. 7, 9, 17, 19, 29, 50, 53, 67, 73, 77, 81, 82, 89, 93, 96, 97, 99, 100, 105, 112, 114, 142.
Palatin, p. 61.
Paris, p. 9, 21, 88, 89, 161.
Parme, p. 94.

S. Paul-hors-les-Murs (Rome), p. 32, 33.
Perkins, p. 111.
Pérouse, p. 40, 41.
Peruzzi, p. 125, 126.
Pétrarque, p. 8, 142.
Pierre d'Assise, p. 46.
S.-Pierre (Rome), p. 34, 35, 36, 160.
S. Pietro (Assise), p. 40.
Pise, p. 17, 18, 23, 122.
Pisano (Giovanni). Voir Jean de Pise.
Pistoia, p. 53.
Pont alla Caraia (Florence), p. 93.
Praxitèle, p. 131.
Prudence, p. 88.
Puccio Capanna, p. 145.
Pyramide de Cestius (Rome), p. 37.

Ravenne, p. 16, 99.
Renan, p. 28.
S. Reparata (Florence), p. 136, 137, 138.
Ricco di Lapo, gendre de Giotto, p. 10.
Riccobaldo de Ferrare, p. 8, 99.
Rimini, p. 9.
Robbia (Luca della), p. 139.
Robert, roi de Naples, p. 9, 134.
Rome, p. 7, 16, 17, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 60, 117, 160.
Ruskin, p. 49, 64.
Rusuti (Filippo), p. 32, 42.

Sacchetti, p. 11, 12, 145.
Savonarola (Michele), p. 98.
Scènes de la vie et de la légende de saint François (Assise), p. 33, 41-65, 107, 157.

Scènes de la vie et de la légende de saint François (S. Croce, Florence), p. 126-129, 159.
Scènes de la vie de la Vierge et du Christ (Padoue), p. 17, 67, 68-87, 159-160.
Scènes de la Vie du Christ (Assise), p. 112, 157-158.
Scènes de la légende de Marie-Madeleine (Bargello, Florence), p. 124, 158.
Id. (Assise), p. 111, 158.
Scènes de la vie de saint Jean-Baptiste et de saint Jean l'Évangéliste (S. Croce, Florence), p. 130-134, 158-159.
Scrovegni, p. 7, 66, 67, 92.
Septizonium de Septime Sévère, p. 61.
Sienne, p. 17, 23, 62, 81, 89, 125, 137, 144.
Simone di Martino ou Memmi, p. 8, 144.
Soudan, p. 46, 47, 58, 127.
Spinello Aretino, p. 145.
Spolète, p. 40.
Stampa (Giovanni), p. 101.
Stefaneschi (Giacomo Gaëtani de), p. 7, 30, 33, 34, 36, 37, 160.
Subasio, p. 39.
Suessa, p. 113, 157.
Sylvestre (Frère), p. 46, 55, 58.
Taddeo di Bartolo, p. 96.
Talento (Francesco di), p. 138.
Tarlati (Guido), p. 125.
Thode, p. 58, 111.
Titien, p. 64.
Torcello, p. 95.
Torriti (Jacopo), p. 32, 42.
Tosinghi, p. 125.
Trajane (Colonne), p. 61.
Tubalcaïn, bas-relief (Campanile, Florence), p. 140.

Uccello (Paolo), p. 8, 150.

Vasari, p. 5, 7, 9, 11, 14, 15, 16, 21, 30, 32, 34, 41, 51, 99, 113, 119, 134, 136, 139, 146, 148.
Venise, p. 95.
Ventura (Agonisto et Agnolo), p. 125.
Venturi, p. 111, 113, 114.
Vérone, p. 99.
Vertus (les) et les Vices (Padoue), p. 67, 87-91, 160.
Vespignano, p. 5, 10, 14.
Vierge (Padoue), p. 68, 160.
Vierge (Scènes de la Vie de la). Voir *Scènes*.
Vierges. Voir *Madones*.
Villani (Filippo), p. 12, 13, 143, 145.
Villani (Giovanni), p. 24, 137.
Virgile, p. 29.

TABLE DES GRAVURES

Pages.

Le Martyre de saint Paul (Rome, sacristie de Saint-Pierre) . . 9

Un habitant d'Assise étend son manteau devant saint François (Basilique d'Assise, église supérieure) 17

Saint François renonce à son père (Ib.) 25

Frère Sylvestre chasse les démons d'Arezzo (Ib.). 33

Saint François célèbre la Noël à Greccio (Ib.) 41

Saint Francois prêche aux oiseaux (Ib.) 49

La Mort du seigneur de Celano (Ib.) 57

Les Adieux de sainte Claire à saint François (Ib.). 65

Le Songe de Joachim (Padoue, Santa Maria dell' Arena) . . . 69

Rencontre d'Anne et de Joachim à la Porte d'Or (Ib.) 73

La Visitation (Ib.) 77

Le Cortège nuptial de la Vierge (Ib.) 81

La Résurrection de Lazare (Ib.) 85

Le Couronnement d'épines (Ib.) 89

La Déposition (Ib.) 93

La Justice et l'Injustice (Ib.). 97

Enrico Scrovegni et les trois Vertus (Ib.). 101

Allégorie de la Chasteté (Basilique d'Assise, église inférieure). 105

Mariage de saint François avec la Pauvreté (Ib.) 113

La Vierge avec l'Enfant, entourée d'anges (Florence, Galerie ancienne et moderne). 121

Saint François renonce à son père (Florence, Santa Croce) . . 129

La Mort de saint François (Ib.) 133

Le Festin d'Hérode (Id.) 137

La Résurrection de Drusiana (Ib.) 145

TABLE DES MATIÈRES

Pages.

Chapitre Ier. — La Vie de Giotto. 5

Chapitre II. — Comment s'est formé Giotto 13

Chapitre III. — Giotto à Rome 30

Chapitre IV. — Giotto à Assise : les Scènes de la vie de saint François. 39

Chapitre V. — Giotto à Padoue 66

Chapitre VI. — Les nouveaux travaux d'Assise 100

Chapitre VII. — Giotto à Florence : les fresques de Santa Croce ; les tableaux ; le Campanile. 115

Conclusion. 142

Tableau chronologique. 155

Catalogue des œuvres de Giotto. 157

Bibliographie. 162

Index alphabétique 166

Table des gravures 171

Paris. — Imp. Georges Petit. — 17490-07.